STARURILE

Coperta de
GEORGETA PUSZTAI

Foto pe coperta II:

Marilyn Monroe.
Brigitte Bardot.

Foto pe coperta III:

Ginger Rogers și Fred Astaire.

Claudia Cardinale, Burt Lancaster și Alain Delon (*Ghepardul*, Luchino Visconti, 1963).

Edgar Morin
LES STARS

© Editions du Seuil
Paris, 1972 (troisième édition)

EDGAR MORIN

STARURILE

O PRIVIRE ISTORICĂ, SOCIOLOGICĂ ȘI ESTETICĂ ASUPRA STELEI DE CINEMA

Traducere și note de
PAUL B. MARIAN

Postfață de
ECATERINA OPROIU

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1977

NOTA EDITURII

Cea de-a treia ediție franceză a cărții — după care a fost făcută traducerea în limba română — spre deosebire de edițiile anterioare (1957, 1962) nu este ilustrată. Selecția materialului ilustrativ (56 foto) al volumului de față — cuprinzînd imagini ale principalelor staruri menționate de autor — ca și subtitlul lucrării, aparțin redacției românești.

„Sălbaticul adoră idolii de piatră;
omul civilizat idolii de carne și de sînge"

GEORGE BERNARD SHAW

CUPRINS

PREFAȚĂ LA EDIȚIA A TREIA 7
INTRODUCERE 11

I

EPOCA STARURILOR

GENEZA ȘI METAMORFOZA STELELOR DE CINEMA (1910—1960) 15
ZEI ȘI ZEIȚE 35
„LITURGHIA STELARĂ" 65
STARUL-MARFĂ 95
STARUL ȘI ACTORUL 100
STARUL ȘI SPECTATORII 120

II

STARURILE EPOCII

COTITURA: JAMES DEAN 135
CREPUSCULUL „STAR SYSTEM"-ULUI ȘI ÎNVIEREA STARURILOR 146

Refluxul și criza cinematografului (146); Crepusculul star-systemului (151); Problema generală (155); Tragedia Marilynei (156); Eroul problematic(159); Starurile fără „star-system" (160);

ANEXE

COMICUL ȘI STARUL 163

Idioții (163); Cerșetorul dă de pomană (165); Misterul Charlot (168);

AVA GARDNER 176

Ea face să se zguduie Hollywoodul (177); Nașterea unei „divinități" (178); Femeia totală (179); O lungă Carieră (180); Iubiri imposibile (182);

REPERE CRONOLOGICE 184
POSTFAȚĂ 188
ORIENTĂRI BIBLIOGRAFICE 194

PREFAȚĂ
LA EDIȚIA A TREIA

Cinematograful a fost conceput pentru a studia mișcarea; el deveni cel mai mare spectacol al lumii moderne. Aparatul de filmat părea destinat să calchieze realitatea: el începu să fabrice visuri. Ecranul părea că trebuie să prezinte o oglindă a făpturii omenești: el oferi secolului al XX-lea semi-zeii săi, starurile [1].

Aceste „semi-divinități", creaturi de vis provenite din spectacolul cinematografic, sînt studiate aici ca mit modern.

În această calitate, starurile constituie o materie exemplară spre a ilustra o problemă care n-a încetat să revină în cercetările mele de sociologie contemporană: aceea a mitologiei, chiar a magiei, în societățile noastre așa-zise raționale. Această carte se ocupă de ceea ce sociologia oficială considera (și consideră și azi) lipsit de importanță sau chiar o prostie. Totuși, cu toate că după părerea mea de acum, volumul conține cam prea mult sarcasm [2], Starurile *nu subliniază „demitificarea"*

[1] În traducere literală *star* (engl.) înseamnă stea; aci în accepțiunea de vedetă de cinema *(n. red)*.

[2] Voi repudia azi tonul de ironie superioară pe care l-am folosit uneori. Sînt din ce în ce mai mult convins că nu trebuie să fii niciodată arogant față de un fenomen, iar critica trebuie mai întîi să se exercite asupra ei însăși spre a păstra o anumită valoare dincolo de sine *(n.a.)*.

și nici nu este un fel de vulgată[1], *pretins marxistă, ce aruncă vitriol asupra miturilor trăite în care nu vede decît înșelătorii inferioare destinate să „alieneze" masele naive.*

Aici fenomenul a fost luat în serios : starurile sînt ființe care țin în același timp de uman și de divin, asemănătoare prin anumite trăsături cu eroii mitologiilor sau zeii Olimpului, suscitînd un cult, ba chiar un fel de religie.

Bineînțeles, fenomenul nu trebuie luat prea în serios cum fac acei intelectuali „subțiri" care cred că, în sălile de cinema, nimeni în afară de ei înșiși nu este în stare să facă deosebirea dintre spectacol și viață. Spectatorii fac deosebirea. Dar, în ceea ce privește starurile, această deosebire se estompează : mitologia starurilor se situează într-o zonă mixtă și confuză, între credință și divertisment. Religia starurilor va fi ca o religie continuu embrionară și continuu neterminată. Altfel spus : fenomenul starurilor este în același timp estetic — magic — religios, fără a fi vreodată, decît la extrema limită, numai unul sau altul.

Cum să situezi și să înțelegi acest fenomen ? N-o putem face decît în mod multidimensional, adică stabilind o legătură :

1. cu caracterele filmice ale prezenței umane pe ecran și ale problemei actorului ;

2. cu relația spectator — spectacol, adică cu procesele psiho-afective ale fenomenului proiecție — identificare, deosebit de intense în sălile întunecoase ;

3. cu economia capitalistă și cu sistemul de producție cinematografică ;

4. cu evoluția social-istorică a civilizației burgheze.

O astfel de investigație face să apară în mod clar faptul că mitologia starurilor n-ar putea fi considerată ca un ostrov de ignoranță, infantilism, religiozitate, în sînul unei civilizații moderne care ar fi, prin excelență rațională. Dimpotrivă, dezvoltările

---

[1] Versiune latină a bibliei (adoptată la Conciliul din Trent) în uz și azi în biserica catolică.

Această notă și toate celelalte următoare, care nu poartă nici o mențiune, aparțin traducătorului

înseşi ale modernităţii, adică ale vieţii urbane şi burgheze, sînt cele care au suscitat şi dezvoltat miturile starurilor. Dealtfel, susţinătorii principali ai mitologiei starurilor, femeile şi tinerii, sînt în acelaşi timp elementele „barbare" cele mai puţin integrate din punct de vedere cultural în societatea noastră, şi forţele culturale active ale modernităţii. Abordez în această carte problema femeilor şi a tinerilor, pe care o voi regăsi în toate lucrările mele ulterioare de sociologie contemporană, ca forţele cele mai avansate dar şi cele mai retrograde ale societăţii noastre: această problemă este legată de fenomenele pe care le-am enunţat în La rumeur d'Orléans [1] *(Rumoarea Orléansului) ca fiind cele ale „Evului mediu modern".*

Totodată, o temă ca aceea a starurilor mi se pare cu atît mai fascinantă cu cît, silindu-ne să legăm arhaismul şi modernitatea în loc să le despărţim cum se face în mod obişnuit, ea ne determină să considerăm astfel de fenomene nu numai sub unghiul contemporan ci, de asemenea, sub unghiul antropologic: această temă, eflorescenţă istorică a economiei capitaliste şi a unei civilizaţii burgheze, corespunde aspiraţiilor antropologice profunde care se exprimă pe planul mitului şi al religiei. Starul-zeiţă şi starul-marfă, care sînt două feţe ale aceleiaşi realităţi, ne trimit, unul la antropologia fundamentală, celălalt la sociologia secolului al XX-lea. De aceea, această temă mi se pare mai mult ca niciodată bogată, din punct de vedere strategic.

Ba mai mult: recitind şi revăzînd acum această carte, mi-am dat seama că ea se afla deja, cu 15 ani în urmă, în miezul problematicii mele predilecte. Încerc să situez starurile atît din punctul de vedere al unei sociologii fenomenale moderne cît şi din punctul de vedere ale unei antropo-sociologii generative, ce se străduieşte să sesizeze principiile organizatorice fundamentale pe baza cărora fenomenele se actualizează şi se dezvoltă istoriceşte.

De aceea am retuşat doar puţine lucruri. În schimb, a trebuit să completez. Într-adevăr, scrisă

---

[1] Éditions du Seuil, 1969 *(n.a.)*.

după lucrarea Cinéma ou l'Homme imaginaire[1] *(Cinematograful sau omul imaginar), această carte a fost publicată mai întîi în 1957, pe vremea cînd cinematograful, încă de pe atunci în criză, se străduia să se salveze lansînd din nou starurile. Cînd apărea ediția a doua, în 1962, noua direcție pe care se înscria cinematograful rămînea încă imprecisă. Abia în cursul deceniului 1960 — 1970 se realizează cotitura fundamentală care deschide un nou capitol în istoria starurilor. De aceea, ceea ce este înscris la timpul prezent trebuie să fie adeseori citit la trecut — și a fost necesar să închei cu un nou capitol, în care crepusculul* star system-ului *se asociază cu reînvierea glorioasă a starurilor dispărute.*

Azi, cu toate că istoria starurilor nu este deloc încheiată, putem cuprinde un ciclu complet: de la naștere la apogeu, de la apogeu la moarte, de la moarte la înviere.

E.M.
Ianuarie, 1972

[1] Éditions de Minuit, 1956 *(n.a.)*.

INTRODUCERE

Pe o imensă parte a globului pămîntesc, într-un imens sector al producției cinematografice, filmele gravitează în jurul unui tip solar de vedete numite în mod just stea sau *star*.

Numele și chipurile starurilor domină afișele publicitare. Cu greu, foarte încet, realizatorul începe să iasă din anonimat. Se mai spune încă deseori „filmul Gretei Garbo, al Brigittei Bardot, al lui Belmondo". Pe drept cuvînt, dealtfel: un star poate impune autorilor filmului modificări ale scenariului și ale dialogului. Astfel, Marcel Achard[1] și Marc Allegret[2] au trebuit să cedeze exigențelor lui Charles Boyer pentru un film care deveni în cele din urmă *L'Orage* (*Veninul*). Un star poate chiar să impună un subiect sau un regizor producătorului, cum a făcut Jean Gabin pentru *La Bandera (Nopți marocane)*, *Pépé le Moko*, *La belle équipe (Cinci prieteni)*[3], pe care Duvivier (sau Carné) n-ar fi reușit poate să le turneze fără intervenția sa. Vine chiar un moment cînd starul își alege partenerii, scenaristul, reali-

---

[1] Scriitor dramatic francez (1899—1974), autorul pieselor: *Jean de la Lune*, *Patate* etc.; membru al Academiei Franceze.

[2] Regizor de film francez (1900—1973), realizatorul mai multor pelicule de succes, printre care și cea citată mai sus (1937).

[3] Filme realizate de Julien Duvivier (1896—1967): primul în 1935 și celelalte două în 1936.

zatorul, și devine propriul său producător, ca Eddie Constantine și Alain Delon în Franța, John Wayne și Burt Lancaster în Statele Unite etc.

Unii realizatori sînt liberi să-și aleagă starurile lor, dar multă vreme, la Hollywood, ei n-au avut această libertate. Nașterea unui star este poate evenimentul cel mai fericit pe care industria cinematografică l-a putut cunoaște. În 1938—1939, Deanna Durbin [1] a salvat compania „Universal" de la faliment. Amenințat de televiziune după 1948, Hollywoodul căutâ și găsi, timp de cîțiva ani, salvarea nu numai în ecranul panoramic dar și în lansarea unor superstaruri ca Marilyn Monroe [2].

Astfel, în compoziția acestui aliaj care este filmul, starul poate fi substanța cea mai prețioasă, deci cea mai costisitoare. Onorariile fabuloase diferențiază starurile de ceilalți actori. Veniturile marilor staruri ale Hollywoodului au depășit pe cele ale celor mai de seamă producători. În Franța, cam prin 1960, Jean Gabin, Jean-Paul Belmondo, Jeanne Moreau realizau cîștiguri între 20 și 40 milioane franci vechi pentru filme al căror deviz se stabilea între 100 și 200 de milioane. Tot în franci vechi, în cursul anilor 1965—1970, Catherine Deneuve a cîștigat 130 milioane cu *Tristana* (mai mult decît Buñuel, realizatorul), Brigitte Bardot a ajuns la 150 milioane și Alain Delon la 200 milioane pentru un rol, în timp ce devizul unui număr foarte mare de filme se eșalonează între 100 și 200 milioane.

---

[1] Edna Mae Durbin — „copil minune" al cinematografului american din anii 1930—1940 (n. 1922); drăgălășenia, vocea ei deosebit de frumoasă au asigurat succesul comediilor sale muzicale: *O sută de băieți și o fată* (Henry Koster, 1937), *O fetiță delicioasă* (Norman Taurog, 1938), *Parada primăverii* (H. Koster, 1940) ș.a.

[2] Vedeta nr. 1 a ecranului american între 1950 și 1960 (*Șapte ani de căsnicie*, *Unora le place jazzul*, ambele de Billy Wilder, *Cum să te măriți cu un milionar*, de Jean Negulescu etc.), obținînd în 1960 premiul „Golden Globe". Cariera ei nu a fost însă de lungă durată, căci, pradă unei depresiuni nervoase, s-a sinucis în 1962, la numai 36 de ani.

Rolul starurilor a depășit cu mult ecranul cinematografului. Starurile au susținut în 1937 90% din marile programe ale posturilor americane de radio, și nu există, azi, „show"-uri televizate care să nu aibă un *guest-star* [1]. Starurile continuă să patroneze produse de toaletă, farduri, concursuri de frumusețe, competiții sportive, vînzări de cărți, petreceri filantropice, eventual alegeri (în Statele Unite, starurile intervin în mod activ în campaniile politice). Un producător a avut chiar ideea de a consola pe soția lui Nicola Sacco [2], în ziua execuției eroului, prin prezența actriței Bette Davis (care însă a refuzat să se preteze la acest spectacol de prost gust). Răspunzînd la numărul imens de scrisori primite ca și la „rubrica sentimentală" a unor reviste, starurile au jucat un rol ocrotitor, povățuitor, consolator.

Pe vremea domniei absolute a *star-system*-ului, adică pînă prin anii '50, cinci sute de ziariști erau stabiliți la Hollywood ca să alimenteze lumea cu informații, cancanuri și confidențe privind starurile. Margaret Thorp, în *America at the movies*[3], consideră că 100 000 cuvinte erau expediate zilnic din Hollywood, a treia sursă de informații din S.U.A., după Washington și New York. Și azi, fotografiile starurilor apar pe primul plan în ziare și reviste ilustrate. Viața lor particulară este publică, viața lor publică este publicitară, viața lor de pe ecran este suprareală, viața lor reală este mitică.

Niciodată, în teatru, un actor nu fusese într-o asemenea măsură expus privirilor. Niciodată o vedetă nu putuse juca un rol atît de important în și dincolo de spectacol... Cinematograful este acela care a inventat și dezvăluit starul. Dar aici apare primul paradox. Starul pare să se mențină

---

[1] Star „invitat al emisiunii" *(n. red.)*.

[2] Activist sindical american (1891—1927), dat în judecată împreună cu Bartolomeo Vanzetti. Pe baza unor acuzații false, ambii au fost condamnați la moarte și executați pe scaunul electric în anul 1927.

[3] *America în cinema*, editată de Faber and Faber, Londra, 1945.

în centrul solar al cinematografului. Totuşi, *star-system*-ul s-a grefat tardiv, după cincisprezece ani de evoluţie anonimă, pe sistemul de producţie al filmelor. Acest fenomen original n-are nimic originar şi, după cît se pare, nici nimic necesar. Nimic în natura tehnică şi estetică a cinematografului nu reclamă neapărat starul. Dimpotrivă, cinematograful poate ignora actorul profesionist, jocul său, chiar prezenţa sa, înlocuindu-l în mod avantajos cu amatori, copii, obiecte, desene animate. Şi totuşi, avînd posibilitatea să-l înlăture pe actor, cinematograful inventează starul: face din acesta un om deosebit, cu toate că el nu pare deloc să participe la esenţa lui. Starul este tipic cinematografic şi n-are totuşi nimic specific cinematografic. Tocmai această specificitate nespecifică trebuie, dacă e posibil, s-o lămurim şi mai întîi s-o descriem.

I.

EPOCA STARURILOR

GENEZA ŞI METAMORFOZA STELELOR DE CINEMA 1910—1960

Cinematograful intenţiona, încă de la naşterea sa, să facă apel la vedetele consacrate ale teatrului. May Irvin şi John Rice îşi împreunară buzele în *Sărutul* realizat de Raff şi Gammon. Sarah Bernhardt[1], actorii Comediei Franceze, fură solicitaţi de către filmul de artă. Dar era vedetelor de teatru, în roluri de teatru şi decoruri de teatru fu efemeră în cinema.

Starul ia naştere aproximativ în momentul apariţiei noilor eroi de filme, interpretaţi de actori anonimi şi săraci. Personajele peliculelor în serie, Nick Carter, Fantômas[2], „străpung" ecranul. Pe numele lui Nick Carter, sosiră pe neaşteptate, din cele patru colţuri ale lumii, primele scrisori de dragoste de la spectatoare. Dar Nick Carter nu este un star: este un erou de film! Nici măcar nu se cunoaşte numele interpretului său, Liebel.

---

[1] Celebră tragediană franceză (1844—1923).

[2] Scriitorul francez Georges Feuillade realizează din primele sale volume ale ciclului *Fantômas* cinci ecranizări, al căror erou fu interpretat de actorul René Navarre.

Paralel, eroii comici numiți de public, în mod spontan, Max[1] apoi Fatty[2], Picratt[3] etc., anunță viitoarele staruri.

Deși anonim, interpretul începe să-și exprime pretențiile încă de pe atunci. Max Linder, angajat în 1905 de Pathé[4] cu onorariul de 20 franci, obține, în 1909, 150 000 franci anual.

Nu era prea departe etapa decisivă în care persoana interpretului va irupe din personaj, ca dintr-o crisalidă; va trebui de asemenea ca personajul să se diversifice, ca eroul unic al serialelor să facă loc altor numeroși eroi, diferiți deși asemănători, pe potriva filmelor. Atunci numele interpretului va deveni tot atît de răsunător — și chiar mai răsunător — ca acela al personajului și se va înfăptui, în sfîrșit, acea unitate dialectică a actorului și a rolului în care se va dezvolta starul.

Într-adevăr, filmele se metamorfozează sub presiunea unei forțe din ce în ce mai insistente: rolul iubirii crește și evoluează în film. Chipul feminin se înalță pe zenitul ecranului.

Starul se întrevede sub înfățișarea eroinei și a eroului. Zukor[5] își dă bine seama că publicul vrea vedete: se adresează tragedienei Sarah Bern-

---

[1] Max Linder (1883—1925), actor, scenarist și regizor francez, cea mai mare vedetă comică a cinematografului european înainte de primul război mondial și în primii ani postbelici.

[2] Fatty, pe numele lui adevărat Roscoe Arbuckle (1881—1933), actor american, una din marile vedete ale comediei burlești lansată de Mack Sennett la începuturile filmului mut.

[3] Porecla lui All Saint-John, actor comic american, descoperit și lansat, ca mulți alții, de Sennett.

[4] Charles Pathé (1863—1957), unul din cei dintîi mari industriași ai cinematografiei franceze, care a construit la Vincennes, primul studio, creînd, între altele, jurnalul de actualități „Pathé-Journal", cea dintîi manifestare a ceea ce se va numi mai tîrziu „presa filmată".

[5] Adolphe Zukor (1873—1976), unul din pionierii cinematografiei americane susținu mai întîi compania „Independent Motion Picture" a lui Carl Laemmle, apoi întemeiă în 1922 propria sa companie, „Famous Players", al cărei slogan era inspirat de filmul de artă francez: „actori celebri, în piese celebre".

hardt[1], cumpără „filmele de artă" franceze și întemeiază „Famous Players" (1912—1913).

„Famous Players" nu vor mai fi vechile vedete ale scenei, ci chipuri noi și adorabile. Carl Laemmle o obține cu mari eforturi pe Mary Pickford de la „Biograph"[2] și îi oferă un contract de 195 dolari. Producătorii, care pînă atunci preferau ca publicul să rețină propriul lor nume sau acela al firmei, lansează de aci înainte starurile[3]. Era „star-film"-ului s-a încheiat. Începe era filmelor starurilor.

Aceste noi vedete irup din personajele lor — eroine sau eroi. Determinate de acestea, ele le determină la rîndul lor: încă din 1914, Tebo Mari[4] refuză să poarte barbă pentru a interpreta rolul lui Attila și, din același motiv — barba — Alberto Capozzi[5] nu acceptă rolul sfîntului Pavel. (Emilio Ghione, *Le Cinéma italien*, „Art cinématographique" VII, p. 46), Astfel au apărut primele staruri.

Din 1913—1914 pînă în 1919 starul se cristalizează simultan în Statele Unite și în Europa; Mary Pickford, supranumită Little (Mica) Mary, este primul star exemplar: faima ei de *mică logodnică a lumii* o oferă proiectării-identificare a specta-

---

[1] Zukor cumpără filmul *Regina Elisabeta*, realizat de Sarah Bernhardt și îl prezintă la 12 iulie 1912 la Lyceum Theatre din New York. Filmul, achiziționat cu 20 000 de dolari — sumă enormă pe atunci — avu un succes atît de mare, încît Zukor vîndu drepturile în condiții foarte avantajoase, realizînd un beneficiu de 60 000 dolari, care va constitui aportul său la crearea, în 1914, a companiei „Paramount".

[2] Trust cinematografic american, întemeiat de Lauste și Dickson, și exploatat de o puternică societate financiară, la care participa fratele președintelui Mac Kinley. Specializat la început în actualități, el trecu apoi la realizarea filmelor artistice.

[3] În amintirile sale, *The Public is Never Wrong (Publicul are întotdeauna dreptate)*, Zukor scrie: „Am organizat industria cinematografică pe baza starului", dar afirmația lui nu este întru totul justă, căci succesul comercial al unui film nu depinde exclusiv de prezența starului, ci și de valoarea scenariului și de competența regizorului.

[4,5] Actori italieni, aparținînd epocii în care cinematografia italiană era invadată de scenarii scrise după romanele grandilocvente ale lui d'Annunzio și teatrul melodramatic al lui Henri Bataille și în care începe domnia „divei".

torului. În același timp apar: diva italiană — Francesca Bertini[1], melodramatică, stăpînită de dragoste; vampa dansează care, importată în Statele Unite odată cu Théda Bara[2], introduce sărutul pe gură — nu sărutul teatral al lui Raff și Gammon, ci lunga contopire în care „vampira soarbe sufletul amantului său". Puțin după 1918, Cecil Blount de Mille va lansa frumoasa fată picantă, excitantă, care va impune Hollywoodului canoanele a ceea ce s-ar numi „frumusețe — tinerețe — sex-appeal".

În același timp, încep a se impune și staruri masculine, nu încă „idoli ai dragostei", dar continuatori ai eroilor prestigioși ai primelor pelicule, atleți acrobatici și bătăioși. Ei reușesc, prin forța neobosită a săriturilor lor (în felul celor ale lui Douglas Fairbanks), a curajoaselor cavalcade (în felul celor ale lui Tom Mix[3]), să facă să triumfe numele lor.

În 1919, conținutul, realizarea și publicitatea filmelor gravitează în jurul starului. *Star-system*-ul se află chiar de pe acum în centrul industriei cinematografice.

Începe atunci, din 1920 (pînă în 1931—1932), epoca glorioasă. Cîteva mari arhetipuri polarizează ecranul: fecioara nevinovată sau rebelă, cu imenși ochi încrezători, cu buzele întredeschise sau ușor batjocoritoare (Mary Pickford, Lillian Gish în Statele Unite, Suzanne Grandais,[4] în Franța); vampa, provenită din mitologiile nordice; femeia ușoară generoasă, provenită din mitologiile mediteraneene. Uneori ele se deosebesc, alteori se contopesc cu marele arhetip al femeii fatale. Acesta se universalizează repede. Din 1922,

---

[1] Actriță italiană (n. 1888), intrată în istoria cinematografică ca prima „divă" a ecranului.

[2] Actriță americană (1890—1955), care a impus primul tip de „vampă" consacrat de cinematograful din S.U.A.

[3] Thomas Edwin Mix, actor american (1881—1940), figură legendară a filmelor western din anii 1918—1930.

[4] Partenera lui Leonce Perret (comic aproape tot atît de cunoscut ca și Max Linder) și a lui Henri Roussell, în cîteva filme produse de Gaumont și socotite pe vremea aceea mari reușite.

Shoharo Hanayagi introduce vampa în cinematografia japoneză.

Între fecioara și femeia fatală, își face apariția „divina", tot atît de misterioasă și suverană ca și femeia fatală, tot atît de pură și sortită suferinței ca și tînăra fecioară. Divina suferă și provoacă suferința. Garbo încarnează „frumusețea suferinței", spune Balázs în *Arta filmului (Theory of Film*, p. 288). „Este suferința singurătății... Privirea ei gînditoare vine de departe" (*ibid*). Ea se cufundă în visul ei, cu gîndul aiurea, inaccesibilă. De unde și misterul ei divin. Idolul schizofrenic se opune femeii prea prezentă, prietena, sora, care nu atrage adorația, adică dragostea. Ea este superioară femeii fatale prin puritatea sa sufletească.

Apar starurile arhetipuri masculine. Eroul comic se impune în filmele de lung metraj. În jurul eroilor justițiari, ai aventurii, ai temerității, progenituri filmice ale lui Tezeu, Hercule, Lancelot [1], se cristalizează marile genuri epice.

Eroului aventurii i se adaugă eroul dragostei, june prim fatal, cu trăsături feminizate, cu ochi focoși. Între aceste două arhetipuri, Rudolph Valentino (1895—1926) realizează o sinteză perfectă. Șeic arab, patrician roman, aviator, zeu care moare, renaște și se metamorfozează, (ca Osiris, Atys, Dionysos, eroi ai unor nenumărate fapte de vitejie), el rămîne înainte de orice „idolul" dragostei.

Apogeului lor pe ecran îi corespunde apogeul vieții mitice-reale a starurilor din Hollywood. Sublime, excentrice, pun să li se construiască imitații de castele medievale, reședințe avînd aspectul templelor antice, cu piscine de marmură, menajerii, căi ferate particulare. Trăiesc foarte departe, mult deasupra muritorilor. Își consumă viața între capriciu și joc. Se iubesc între ei, se sfîșie reciproc, și iubirile lor contopite sînt tot atît de fatale în viață ca și în filme. Femeile ignoră căsătoria, în afară de cazul cînd se mărită

[1] Lancelot du Lac, unul din cavalerii Mesei Rotunde, erou al unui poem de Chrétien de Troyes, *Lancelot ou le Chevalier à la charette*.

cu prinți și aristocrați. Pola Negri acordă succesiv mîna sa contelui Eugène Domski și prințului Serge Mdivani. O adorație exaltată îi înconjură.

Moartea lui Rudolph Valentino este momentul culminant al marii epoci a starurilor. Două femei se sinucid în fața clinicii în care Valentino își dădea sufletul. Funeraliile lui s-au desfășurat într-o isterie colectivă. Mormîntul lui nu va înceta de a fi împodobit cu flori [1].

Garbo, „prezentă-absentă" printre noi, atestă azi grandoarea trecută a starului. Prea mare pentru cinematograful devenit prea mic, abia a catadicsit să turneze din cînd în cînd cîteva filme înainte de a se izola în tăcere. Supraviețuitoare a declinului zeilor, misterul și singurătatea sa ne fac să apreciem evoluția săvîrșită. Ca un semn de doliu, ca și pentru a se apăra de corupția lumii și a epocii, ea își ascunde trăsăturile sub o pălărie neatrăgătoare și sub ochelari groși fumurii. Iar amintirea noastră îi vede chipul nemuritor strălucind sub voal.

Începînd cam de prin 1930, cinematograful care se transformă va transforma starurile.

Filmele devin mai complexe, mai „realiste" mai „psihologice", mai vesele.

Marile genuri cinematografice — filmul fantastic, de dragoste, de aventură, polițist, comic etc. — începuseră încă de pe atunci, desigur, să se îmbogățească prin transfuzii reciproce; unele teme, ca iubirea, se răspîndiseră în toate categoriile de filme; în plus, fiecare gen tindea mai mult sau mai puțin să se integreze ca temă minoră,

---

[1] Cultul lui Valentino — întreținut în 50 de cluburi-capele — îmbracă astfel de forme încît, așa cum mărturisește Pola Negri în *Memoirs of a Star (Memoriile unui star)*, după ce căsătoria sa cu prințul Mdivani fu anunțată în presă, rețetele ultimului ei film *Barbed wires (Sîrme ghimpate)* scăzură brusc, iar corespondența sosită de la admiratorii ei, care pînă atunci necesitase o echipă de secretare, se reduse doar la cîteva scrisori insultătoare. Cauza? „Adepții cultului lui Valentino — ne spune ea — erau hotărîți să mă distrugă pentru că îndrăznisem să duc o viață care nu era dedicată în întregime memoriei lui Rudy", căci, cu mult înainte de a se mărita cu Mdivani, Pola Negri (n. 1894) fusese iubita lui Valentino.

ceea ce putea constitui însă cheia de boltă a unui alt gen. Cu alte cuvinte, o evoluție naturală, progresivă tindea să adune în sînul fiecărui film ceea ce la început se dezvoltase în genuri specializate.

Această evoluție este legată, o vom vedea, de evoluția și creșterea numerică a publicului cinematografic. Ea este stimulată de urmărirea profitului maxim: înmulțirea temelor (de dragoste, de aventuri, comice) în același film încearcă să răspundă celui mai mare număr posibil de cereri individuale, adică se adresează unui public potențial total. Urcarea prețului de cost al filmului, ca urmare a perfecționărilor tehnice și a integrării sistemului sonor, reducerea numărului de spectatori, ca urmare a marii crize economice din 1929, exercită stimulările lor aproape sincronice în sensul acestei complexități tematice.

În afară de aceasta, cinematograful sonor răstoarnă echilibrul realului și irealului care se stabilise în cinematograful mut. Exactitatea concretă a zgomotelor, precizia și nuanțele cuvintelor, dacă sînt contrabalansate în parte, cum o vom mai semnala, de magia glasurilor, a cîntecelor și a muzicii, determină un climat „realist". De unde, dealtfel, reacția nefavorabilă, disprețul cineaștilor pentru noua invenție care, după părerea lor, distrugea farmecul filmului.

Pe de altă parte, Hollywoodul se plasează sub semnul optimismului spre a face să se uite efectele „marii depresiuni" asupra publicului său. *Happy end*-ul devine o exigență, o dogmă. Majoritatea filmelor se înfrumusețează cu o fantezie atrăgătoare. Un nou gen, comedia veselă, va triumfa după *New-York — Miami*[1] de Frank Capra. Noile structuri optimiste înlesnesc „evadarea" spectatorului și din acest punct de vedere se îndepărtează de realism. Dar dintr-un alt punct

[1] Film realizat în 1934 sub titlul *It Happened one Night (S-a întîmplat într-o noapte)*, avîndu-i ca interpreți principali pe Claudette Colbert și Clark Gable, acesta din urmă obținînd premiul „Oscar" pentru interpretare.

de vedere, conținutul mitic al filmelor este „profanizat", atinge banalitatea.

În sfîrșit, deja în mod sporadic sub influența crizei (*Pîinea noastră cea de toate zilele* de King Vidor 1934), apoi, sub impulsul marilor curente progresiste ale „*New Deal*"-ului [1], temele sociale aduc cinematografului american seva lor realistă (*Furie* [2], *Extravagantul domn Deeds* [3], *Fructele mîniei* [4], etc.)

Toate aceste determinări precipită și orientează evoluția filmului, dar chiar această evoluție este dirijată de un curent în profunzime, care este „îmburghezirea" elementului imaginar în cinematografie.

Spectacol plebeian la origine, cinematograful acaparase temele foiletonului popular și ale melodramei în care se regăsesc, în stare aproape fantastică, primele arhetipuri ale fanteziei: întîmplări providențiale, magia dublului (sosii, gemenii), aventuri extraordinare, conflicte oedipiene cu tatăl vitreg, orfani, secretul nașterii, inocență persecutată, moartea-sacrificiu a eroului. Realismul, psihologismul, *happy-end*-ul, umorul dovedesc tocmai transformarea burgheză a acestei fantezii.

Proiectările-identificări care caracterizează personalitatea în stadiul burghez, tind să apropie ficțiunea și realitatea și încearcă să le alimenteze una dintr-alta.

Fantezia burgheză se apropie de realitate multiplicînd semnele verosimilității și credibilității. Ea atenuează sau subminează structurile melodramatice spre a le înlocui cu intrigi care se stră-

[1] Numele dat planului de reforme sociale și economice întreprinse de președintele Roosevelt în S.U.A., începînd din 1933, prin care se urmărea redresarea economiei și întărirea capitalismului de stat.

[2] Film realizat de Fritz Lang în 1936, în care marele regizor, de origine germană, ataca una din plăgile sociale ale vieții americane din epoca aceea: linșajul. Protagonist: Spencer Tracy.

[3] Realizat în 1936 de Fr. Capra, cu Gary Cooper în rolul titular.

[4] Film turnat de John Ford în 1940, după romanul omonim al lui John Steinbeck, care bătuse atunci recordurile de vînzare. Filmul a obținut în același an premiul „Oscar".

duiesc să fie plauzibile. De unde și denumirea de „realism". Resorturile realismului sînt din ce în ce mai puțin întîmplările neprevăzute, „posedarea" eroului de către o ființă ocultă, și din ce în ce mai mult motivările „psihologice".

Aceeași mișcare ce apropie ficțiunea de realitate apropie realitatea de ficțiune. Cu alte cuvinte, viața sufletească se lărgește, se îmbogățește, se hipertrofiază chiar în cadrul esențial al individualității burgheze. Sufletul este tocmai acest loc al simbiozei în care realul și imaginarul se confundă și se alimentează unul pe altul: dragostea, fenomen sufletesc care îmbină cel mai strîns, în noi, proiectările-identificări imaginare și viața reală, capătă o importanță crescîndă.

În acest cadru se dezvoltă romanescul burghez. Fantezia este preocupată mult mai direct de real, iar realul este preocupat mult mai profund de fantezie. Legătura afectivă dintre spectator și erou devine atît de personală, în sensul cel mai egoist al termenului, încît spectatorul se teme de aici încolo de ceea ce pretindea înainte: moartea eroului. *Happy end*-ul se substituie finalului tragic. Moartea și fatalitatea se retrag în fața unui providențial optimism.

Liniile de forță realiste, psihologice, optimiste etc. determină evoluția filmului într-un mod deosebit de clar începînd din 1930. Aceasta înseamnă că filmul își cîștigă treptat un public mai numeros — mai întîi popular și copilăros, de toate vîrstele și din toate straturile societății. Aceasta înseamnă, de asemenea, că după 1930 se accelerează tendința maselor populare de a ajunge la nivelul psihologic al individualității burgheze.

Creșterea sociologică a claselor populare, fenomen-cheie al secolului al XX-lea, trebuie să fie considerată ca un fenomen uman total. Prin dialectica luptei de clasă și a dezvoltării tehnice, aceeași mișcare se exprimă în socialism și comunism pe planul politic și social. Pe planul vieții afective, cotidiene, ea se traduce prin noi afirmări, noi participări ale individualității.

Viața afectivă este, am spus-o, în același timp imaginară și practică. Bărbații și femeile straturilor sociale în ascensiune nu nutresc doar visuri dematerializate. Ei tind să-și trăiască visurile cît mai intens, cît mai precis și mai concret posibil; le asimilează chiar în viața lor sentimentală. Într-un fel ei parvin la civilizația sufletească a burgheziei, adică la bovarism.

Îmbunătățirea condițiilor materiale de existență, cuceririle sociale, oricît de restrînse ar fi ele (concedii plătite, reducerea zilei de lucru), noi necesități și noi zile libere, fac din ce în ce mai exigentă o revendicare fundamentală: dorința de a-și trăi viața, adică de a-și trăi visurile și de a-și visa viața. O mișcare naturală dă posibilitatea maselor de a ajunge la nivelul afectiv al personalității burgheze. Necesitățile lor se mulează pe tiparele-modele dominante, care sînt cele ale culturii burgheze. Ele sînt stimulate și canalizate prin mijloacele de comunicare pe care le deține burghezia. Astfel, îmburghezirea fanteziei cinematografice corespunde unei „îmburgheziri" a psihologiei populare.

Starurile se supun cu atît mai mult acestei evoluții cu cît nevoile de asimilare afectivă se adresează în primul rînd eroilor filmelor. Desigur, eroii rămîn eroi, adică modele și mediatori. Dar, îmbinînd din ce în ce mai strîns și divers excepționalul cu obișnuitul, idealul cu cotidianul, ei oferă identificării puncte de sprijin din ce în ce mai realiste.

În 1931, James Cagney aruncă un grepfrut care o lovește la ochi pe Mae Clark. Acest gest vulgar și acest proiectil neobișnuit (lipsit de distincție) aveau să declanșeze o multitudine de gesturi grosolane, urmate curînd de gesturi caraghioase, mutre aiurite, stîngăcii (comedii vesele). Trivialul și comicul sînt de acum înainte compatibile cu starul. Acesta nu mai este idolul de marmură. Chiar chipul său va corespunde normelor „realiste" ale machiajului (aceste ghilimele sînt necesare pentru a reaminti că machiajul, chiar „realist", transfigurează realitatea chipului). Far-

durile speciale ale filmului mut „ascundeau fizionomia sub măști de o frumusețe fantastică... Dar realismul filmului modern a schimbat toate acestea. Arta artistului machior constă azi în a evita orice artificiu" (Stephen Watts, *La technique du film*, pag. 83).

Împins pînă la ultima limită, realismul tinde să elimine, pur și simplu, starul (filmele neorealiste italiene). Dar această limită e rareori atinsă, tocmai fiindcă rămîne în cadrul fanteziei burgheze. Exemplul *happy end*-ului este semnificativ. Spectatorul care preferă avantajele consolatoare ale fericirii (predominare a identificării) avantajelor purificatoare ale morții eroului (predominare a proiecției) întreține chiar prin acest fapt un mit latent al imortalității — filmul se termină cu un sărut extatic — timpul e, de atunci, imobilizat, închis sub celofan. Acest optimism al *happy end*-ului ascunde de fapt o angoasă a morții mai mare decît în stadiul imaginarului plebeian (moartea eroului). Agravarea angoasei față de moarte caracterizează într-adevăr conștiința burgheză; ea se traduce, în cadrul realismului, printr-o evadare din realitate. Dar această nemurire artificială, chiar dacă întreține prestigiul mitic al noului star, nu-i conferă nici un privilegiu asupra starului din epoca de glorie. Dimpotrivă, fostul star nu se temea să se cufunde în moarte. Nemurirea este semnul unei fragilități noi a starului-zeiță.

Starurile-zeițe tind deci să se „profanizeze" într-un anumit fel, dar fără să-și piardă calitățile mitice elementare. Tot așa, și pentru aceleași motive, cele cîteva mari arhetipuri fac loc unui număr mare de eroi-zei de mărime mijlocie.

Frumusețea tinereții, care fixa vîrsta ideală a starurilor feminine la 20—25 de ani, acel al starurilor masculine la 25—30 de ani, devine mai elastică. După 1930, apar eroii maturi ai teatrului burghez din Franța (Victor Francen[1], Jean

[1] A jucat în nenumărate filme franceze ca: *De strajă* (1935), *Antanta cordială* (1939), de Marcel L'Herbier și *Povestiri din Manhattan* de Julien Duvivier (Hollywood, 1941).

Murat[1]), apoi, după 1940, la Hollywood, Clark Gable, Gary Cooper, Humphrey Bogart etc., încep o nouă carieră a bărbatului-care-a-trăit-multe. Eroina „max-factorizată" va putea atinge vîrsta de 40 de ani. La cealaltă extremitate a scării, vor apare adolescenți și adolescente. Starurile cuprind de acum încolo personaje din generații mai largi. Ele cuprind de asemenea un evantai fizionomist din ce în ce mai vast: nu frumuseți ideale, ci urîțenii interesante își impun farmecul lor deosebit.

Vechile arhetipuri decad și dau naștere unor numeroase subarhetipuri, mai fidele tipurilor empirice. Ele nu dispar cu totul; neîncetat renaște în noul cadru „realist" fecioara nevinovată: Michèle Morgan în filmul *Gribouille* (*Crima Nataliei Roguin*); Etchika Choureau în *Copii ai dragostei*; sau eroul justițiar, Alan Ladd[2] în *Shane* și eroul tragic care moare: Jean Gabin în *Quai de Brumes* (*Suflete în ceață*). Dar în același timp și în mod progresiv, fecioara inocentă, tînăra logodnică îndărătnică devine „fata șic", fata *feminină-masculină* și în același timp *sweet-heart* și *buddy*, îndrăgostită și camaradă.

Acestei decadențe a fecioarei îi corespunde decadența, mult mai pronunțată, a vampei. Vampa, semi-fantastică în frigiditatea sa distructivă, nu se mai poate adapta fără a fi ridicolă noului climat realist. De aceea, devine personaj secundar și ridicol: țigareta ei lungă, privirile ei fatale au devenit comice. Starurile-vampe își schimbă rolul: Marlène Dietrich se umanizează și-și folosește erotismul spre a înfățișa un suflet nobil.

În același timp, justițiarul pur și „asexuat" din Far West se erotizează și consimte să cedeze unei slăbiciuni amoroase. Se umanizează și el

---

[1] A apărut în filme produse în Franța în perioada interbelică, printre care *Chermeza eroică* (Jacques Feyder, 1936).

[2] Alan Ladd (1913—1963), actor american a cărui filmografie cuprinde între altele: *În țara ritmului* (George Marshall, 1942), *Defilcul morții* (John Farrow, 1943), *Ultima cursă* (Raoul Walsh, 1945), *Umbre pe mare* (Jean Negulescu, 1956) etc.

în felul său. Eroul acrobatic devine sportiv. Nu mai este arhanghelul care doboară demonii, ci bătăiosul voinic.

Impetuoșii Ahile, Tezeu, Hercule sînt de acum înainte tineri robuști (James Cagney, Alan Ladd) care nu-și mai păstrează vechea și minunata lor infailibilitate decît în mînuirea pistolului. Toți sînt gata să iubească. Și invers, tinerii juni-primi efeminați cîștigă în sportivitate, în veselie. Eroul comic, copilăros și asexuat, poate pretinde din ce în ce mai mult s-o seducă pe eroină. Virilitatea se grefează pe prostuțul timid.

Începînd din 1940, aceste divizări și aceste aglomerări tipologice sînt totuși dominate de înflorirea celor două arhetipuri pur sintetice care tind să reînnoiască strălucirea starului.

Fosta vampă, dezagregîndu-se, degajă o energie senzuală care trebuia să se împrăștie asupra tuturor celorlalte tipuri de star. Fata șic, dezghețată, cîntăreața de cabaret sau dansatoarea de revistă, își anexa deja o parte din farmecul vampei. Paralel, ex-vampa devenea ea însăși o fată șic sub aparențele sale provocatoare. Dar un fel de sinteză a vampei, a îndrăgostitei și a fecioarei se efectuează în tipul *glamour-girl* [1] pentru a da tipul *good-bad-girl* [2]. Această *good-bad-girl* are un farmec egal cu acela al vampei în măsura în care se prezintă sub aparențele femeii impure: toalete frivole, atitudini îndrăznețe și pline de subînțelesuri, meserie echivocă, relații dubioase. Dar finalul filmului ne va descoperi că de fapt ea își ascundea toate virtuțile fecioarei: suflet curat, bunătate înnăscută, inimă de aur.

Tot așa, acest *good-bad-boy* [3] efectuează sinteza fostei brute bestiale și a justițiarului bun. William Powel, Wallace Berry, Humphrey Bogart, foste pușlamale, devin eroi virili, echivoci desigur, dar profund umani. Invers, foști juni-primi anoști sau timizi capătă maniere proaste. Clark

[1] Fată fermecătoare (în engl. în orig.).
[2] Fată și bună și rea *(idem.)*.
[3] Băiat și bun și rău *(idem.)*.

Gable devine sarcasticul Rhett Butler din *Pe aripile vîntului*; Gary Cooper, aventurierul blazat din *Suflu aprig*; Robert Taylor, crudul centurion roman din *Tunica*[1], dar ei păstrează un suflet delicat sub aspectul cinic și brutal.

Humphrey Bogart este acela care, în *Șoimul blestemat* (John Huston, 1941) încarnează sinteza nouă pe care filmul „negru" îl va difuza pe tot ecranul american. Filmul „negru" înlătură deosebirea dintre ex-gangsterul odios și bunul polițist justițiar, în avantajul unui nou tip neliniștitor: *private eye*[2]-ul romanelor marelui Dashiell Hammett, aventurierul din povestirile lui R. Burnett sau Henderson Clarke. Pe jumătate buni, pe jumătate răi, acești *good-bad-boy* pot să suprime *happy end*-ul rezervat doar celor cinstiți și să reînvie ici și colo eroul tragic al vechilor mitologii (Jack Palance din filmul *Cu spaima în suflet*, și Jean Servais din *Scandal printre bărbați*).

Noua sinteză a tipului *bad* și a celui *good* creează noi mari idoli ai ecranului. Ea însuflețește divinizarea starului, deși se înscrie în marele curent al profanizării. În timpul contopirii chimice dintre *good* și *bad*, chiar în timpul cînd se cristalizează noua combinație complexă a *good-bad*-ului, se eliberează și se răspîndește pe tot ecranul imensa energie erotică.

Erotismul este atracția sexuală care se revarsă asupra tuturor părților trupului omenesc, se fixează mai ales pe chipuri, veșminte etc. Este de asemenea imaginația „mistică", aceea care se răspîndește asupra întregului domeniu al sexualității. Noile staruri sînt toate erotizate, pe cînd, altădată, virgina și justițiarul erau de o puritate feciorelnică sau lohengriniană, atunci cînd vampa sau omul rău fixau asupra lor chemarea bestială sau distrugătoare a sexualității.

---

[1] Film de H. Koster (1953), dar în care R. Taylor n-a jucat. Autorul a vrut probabil să se refere la centurionul roman interpretat de R. Taylor în *Quo Vadis*, filmul lui Mervyn Le Roy (1951).

[2] Privire indiscretă.

Evoluția este deci generală: erotizare mai mare, umanizare „realistă", o înmulțire a starurilor și noi combinații tipologice a acestora. Trebuie totuși să menționăm un însemnat val de reveniri provocat de filmul sonor. Acesta, cu aceeași mișcare care determină un nou realism, suscită o magie nouă: aceea a cîntecului. De aceea vedem staruri-cîntăreți ca Bing Crosby și Luis Mariano apărînd și ridicîndu-se pe culmea *box-office*-ului. Vocile lor siropoase sînt echivalentul frumuseții fade a tinerilor juni-primi din filmul mut. Eroii filmelor muzicale sau operetelor, acești cîntăreți sentimentali stîrnesc o idolatrie pre-puberă și feminină care reamintește marele cult al filmului mut.

Această excepție importantă odată semnalată, *star-system*-ul părea fixat în noile sale cadre în ajunul războiului din 1940—1945, și poate chiar, într-un anumit sens, dădea semne foarte ușoare de oboseală.

Domnia starului părea să se transforme în monarhie constituțională: calitatea filmelor, numele realizatorilor căpătau o importanță crescîndă în ochii unui public care sporise: cîteva filme se dispensau cu succes de vedete. Dar integritatea *star-system*-ului nu era implicată.

În aceste condiții izbucni în 1947 o gravă criză de frecventare a cinematografului, care afectă Statele Unite, Anglia, Franța, Beneluxul.

Cu toate că n-o provocase deloc, concurența televiziunii a agravat apoi această criză și, luptînd mai întîi împotriva televiziunii, cinematograful a căutat mijlocul de a o învinge. El și-a lărgit ecranul și a introdus definitv culoarea. Dar cinematograful încearcă și găsește totodată salvarea în exotism și istorie. Antichitatea romană, cavalerii Mesei Rotunde etc... își aduc prestigiul mitic, dar în limitele credibilității: istoria și geografia sînt două încercări de adevăr și totodată două surse de miraculos. Cinematograful nu evadează în fantastic, ci în timp și spațiu, în tehnicolor și cinemascop.

Odată cu exotismul și istoria, un nou avînt al aventurii și violenței eroului, un nou avînt al ero-

tismului eroinei au ca efect o nouă strălucire a prestigiului starurilor.

Noul avînt erotic joacă un rol capital: revenirea pe ecran a scenelor în care eroinele apar cu pieptul dezgolit, marchează renașterea *star-system*-ului. „Brigidismul" răscroiește decolteurile și descoperă farmecele stereoscopice ale Ginei, Sophiei și Martinei[1]. Filmele multiplică *strip-tease*-ul starurilor, dezbrăcatul, îmbrăcatul etc. Un val de inocență perversă aduce pe primul plan copile erotice: Audrey Hepburn, Leslie Caron, Françoise Arnoul, Marina Vlady, Brigitte Bardot.

Gloria Brigittei Bardot este cu atît mai prodigioasă cu cît aproape precede apariția filmelor ei. Prezentată la Festivalul de la Cannes în 1954, fu numaidecît „înhățată" de mașina care creează staruri pentru că ea înfățișa un dozaj admirabil de extremă candoare și extrem erotism: era virtualmente „cea mai sexy dintre vedetele copilițe, cea mai copiliță dintre vedetele sexy".

Într-adevăr, fața sa de pisicuță exprimă în același timp copilăria și felinitatea: părul său lung și lăsat pe spate este chiar simbolul „neglijeului" lasciv, al nudității oferite, dar un breton aparent dezordonat pe frunte ne aduce înapoi la mica școlăriță. Nasul ei micuț și obraznic accentuează în același timp strengăria și animalitatea: buza de jos foarte cărnoasă face o strîmbătură de copilaș, dar e și o îmbiere la sărut. O gropiță în bărbie completează în sensul strengăriei fermecătoare acest chip care este calomniat spunîndu-se că n-are decît o singură expresie: or, el are două: erotismul și naivitatea. Cinematograful s-a folosit de el întocmai așa cum îi convenea: un personaj gingaș la granițele copilăriei, ale violului, ale „nimfomaniei"; o vedetă ale cărei roluri se învîrtesc toate neapărat în jurul unui striptiz central. În

[1] E vorba de actrița franceză Martine Carol (1922—1967), mai puțin cunoscută de publicul nostru decît celelalte două mari vedete citate de autor, Gina Lollobrigida și Sophia Loren. A jucat în filmele: *Ferma lupilor* (R. Pottier, 1943), *Îndrăgostiții din Verona* (André Cayatte, 1949), *Nana* (Christian-Jaque, 1955), *Austerlitz* (Abel Gance, 1959) ș.a.

Lumina din față, o vedem scăldîndu-se goală în rîu. În *Week-end-urile lui Nero* (în care Brigitte Bardot joacă rolul Popeei) „baia sa în lapte de măgăriță constituie una din atracțiile filmului". În *En effeuillant la marguerite (Domnișoara Strip-tease*, Marc Allegret, 1956), Agnès-B.B. participă la un concurs de striptiz. În *Și Dumnezeu creă femeia* (Roger Vadim, 1956) striptiz-urile ating paroxismul și, în plus, sînt însoțite de „cel mai senzual mambo al anului".

Hollywoodul merge și mai departe. Nu numai că lansează noi staruri cu mers legănat și lasciv, cu sîni provocatori, dar caută un nou idol al dragostei (Ava Gardner), la nevoie prin „injectare de vampirism". Marilyn Monroe, vampa udă din *Niagara* [1], goală sub rochia ei roșie, creatură pătimașă cu chipul fascinant-distrugător este parcă simbolul unui nou avînt al *star-system*-ului.

Dar cariera sa de după acest film arată că vampa care a murit nu poate învia: vampirismul „monroean" trebuia să se dizolve neapărat în tipul *good-bad-girl*. De aceea, în *Rîu fără întoarcere*[2] Marilyn Monroe se transformă în cîntăreață de cabaret cu suflet generos: din primele imagini o vedem, idol al dezmățului, cîntînd dolarul de argint cu o voce pasionată, dar și model de mamă adoptivă al unui băiețaș fără familie. Marilyn (cititorul să ierte această familiaritate unui autor care trăiește miturile pe care le analizează) termină prin a se integra în normele fundamentale ale starului. Pe de o parte, cele două roluri ale sale de comedie veselă *(Cum să te măriți cu un milionar*, J. Negulescu, 1953 și *Șapte ani de căsnicie*, B. Wilder, 1959*)* — în care întruchipează, în primul, o tînără mioapă dornică de a se căsători, în celălalt, o gîsculiță provincială care caută să-și facă o situație la New York — o transformă într-o fată oarecare, rămînînd în același timp Marilyn. Pe de altă parte, citindu-l pe Dostoievski și pe Shakespeare, căsătorindu-se

[1] De Henry Hathaway, 1953.
[2] *River of no Return*, Otto Preminger, 1954.

cu Arthur Miller, Marilyn cîștigă galoanele supreme ale spiritualității. Astfel Marilyn Monroe, înfăptuind sinteza calităților contrare ale idolului de pe ecran, și ale tinerei fete de măritat, a făpturii plină de dragoste și a sufletului generos, realizează înaintea tragediei iremediabile care deja o măcina și macină Hollywoodul, ultima și grandioasa creație a *star-system*-ului.

În Franța, Brigitte Bardot parcurge, paralel, un ciclu similar. După *Și Dumnezeu creă femeia*, ea începe în același timp ascensiunea spre umanitatea cotidiană și ascensiunea spre spiritualitate *(Adevărul*[1], *Viață particulară*[2]*)*. Păpușa senzuală se integrează într-o femeie desăvîrșită și superioară care, prin însuși acest lucru, constituie imaginea perfectă a starului modern.

Astfel epoca 1950—1960 cunoaște, odată cu declinul frecventării cinematografului, ultima înflorire a *star system*-ului. Marilyn Monroe, Brigitte Bardot, pornind de la frumusețea nudă, au devenit femei desăvîrșite, multilaterale; zeițe ale ecranului și fete pur și simplu, strălucind prin sex-appeal și suflet. Ele par să înflorească, fericite, triumfătoare și în viață și în dragoste. Mitul starului erei 1930—1960 strălucește cu ajutorul lor. Dar, lucru extraordinar, chiar ele sînt acelea care poartă, deja, morbul misterios care va disloca mitul euforic al *star-system*-ului.

În cursul etapei 1930—1960, nu numai imaginea de pe ecran a starului este modificată în raport cu era cinematografului mut, ci și imaginea vieții sale private-publice. Steaua de cinema a devenit într-adevăr familiară și familială. Înainte de 1930, ea ignora căsătoria burgheză și nu-și unea viața decît cu stele de același rang. De atunci încoace, ea poate, fără să decadă, să se mărite cu actori secundari, cu industriași, medici. Ea nu mai locuiește într-un castel imitat după cel feudal sau după templul pseudo-grec, ci într-un apartament ori vilă, chiar într-o fermă. Starul de

[1] *La verité*, Henri Georges Clouzot, 1960.
[2] *Vie privée*, Louis Malle, 1961.

cinema exhibă cu simplitate o viață de interior burghez: își leagă un șorț cochet în jurul taliei, ia tigaia și prăjește ouă cu slănină. Înainte de 1930, ea nu putea fi însărcinată. După 1930, poate deveni mamă și chiar o mamă exemplară.

Starurile participă de acum înainte la viața cotidiană a muritorilor. Nu mai sînt stele inaccesibile ci mediatoare între cerul ecranului și pămînt. Fete formidabile, femei strălucitoare, ele provoacă un cult în care admirația depășește venerația. Ele nu mai sînt atît de reci ca marmura, devin mai emoționante, mai puțin sublime dar cu atît mai iubite.

De asemenea evoluția care degradează divinitatea starului stimulează și multiplică punctele de contact dintre staruri și muritori. Departe de a distruge cultul, ea îl favorizează. Mai prezent, mai intim, starul se află aproape la dispoziția adoratorilor săi, de unde înflorirea cluburilor, revistelor ilustrate, fotografiilor, corespondenței care instituționalizează fervoarea. O rețea de canale drenează de aci înainte omagiul colectiv și trimit devotaților mii de fetișe pe care ei le cer.

Astfel se termină a doua fază (1930—1960) a unei mari evoluții. Desigur, această evoluție a fost multiformă, complexă și, în plus, diversă, în funcție de țări. Ar trebui studiate starurile germane, italiene, franceze, engleze, americane ... Ar trebui de asemenea să confruntăm evoluția „occidentală" și evoluțiile orientale, japoneze, hinduse, egiptene. Pe scurt, noi n-am abordat decît preliminările unei tipologii genetice a starurilor.

Dar am văzut că, pe planul fenomenelor de ansamblu, istoria starurilor reia pe măsura sa istoria zeilor. Înaintea zeilor, înaintea starurilor, universul mitic, ecranul era populat de spectre sau fantome deținătoare ale prestigiilor dublului.

Treptat, cîteva din aceste prezențe capătă corp și substanță, sînt glorificate, evoluează în zei și zeițe. Și tot așa cum anumiți mari zei ai panteonului antic se metamorfozează în zei-eroi izbăvitori, tot astfel starurile se umanizează, devin me-

diatori noi între lumea fantastică a visurilor și viața banală.

Evoluția zeilor antici corespunde unei evoluții sociologice profunde. Individualitatea omenească se afirma potrivit unei mișcări în care intră în joc aspirația de a trăi după chipul zeilor, de a-i egala dacă e posibil. Regii fură primii care s-au situat la nivelul zeilor, adică s-au considerat *oameni desăvîrșiți*. În mod progresiv cetățenii, apoi plebea, apoi sclavii au fost cei care revendicară această individualitate pe care oamenii au acordat-o mai întîi dublului lor, zeilor și regilor lor. *A fi recunoscut ca om, înseamnă mai întîi a ți se recunoaște dreptul de a-i imita pe zei.*

Noile staruri „asimilabile", starurile modele de viață, răspund unei aspirați din ce în ce mai profunde a maselor de spectatori spre o implinire individuală, și exigențele, în acest nou stadiu de individualitate, se concretizează într-un nou sistem de raporturi dintre real și imaginar. Vom înțelege acum întreg sensul formulei lucide a Margaretei Thorp: „Dorința de a readuce starurile pe pămînt este unul din curentele esențiale ale acestei epoci" *(America at the movies*, pag. 54).

Starurile de cinema nu sînt doar actriţe. Personajele jucate de ele nu sînt doar personaje. Personajele filmului contaminează starurile. În mod reciproc, starurile îşi contaminează personajele.

„Oamenii spun că eu sînt acelaşi în viaţă ca şi în filmele mele şi de aceea mă iubesc", declară Jean Gabin. Această confuzie poate merge departe. O scrisoare din America fu adresată lui Charles Boyer numai cu această indicaţie: „*Mayerling*, Hollywood, S.U.A." Clubul „Gary Cooper's Fan's of San Antonio" întreprinse o acţiune în 1936, pentru alegerea la preşedinţia Statelor-Unite a eroului său, care dovedise admirabile aptitudini politice în *Extravagantul Mr. Deeds*.

Ecourile revistei „Cinémonde" sînt revelatoare în privinţa confuziei care se face între personajul de pe ecran şi actor. Astfel: „Se anunţă din Hollywood că Marlène Dietrich a primit o lovitură de cuţit între umeri şi că Gary Cooper şi-a petrecut noaptea în rancho-ul său, lîngă *Îngerul albastru*". „Micheline Presle, în noaptea ei de nuntă, îşi abandonase soţul pentru vizitiul vecinului său". „Henri Vidal o părăseşte (provizoriu) pe Michèle Morgan pentru Maria Mauban".

Starul determină multiplele personaje ale filmelor; se încarnează în ele şi le depăşeşte. Dar acestea îl depăşesc la rîndul lor, calităţile lor excepţionale se repercutează asupra starului. Toţi eroii

pe care îi înglobează Gary Cooper îl poartă spre președinția Statelor Unite, și, reciproc, Gary Cooper înnobilează și-și înalță eroii, îi *garycooperizează*. Interpretul și personajul interpretat se determină reciproc. Starul este mai mult decît un actor încarnînd personaje, el se încarnează în ele și acestea se încarnează în el.

Starul nu se poate manifesta acolo unde lipsește interpenetrația *reciprocă* între actori și eroii filmelor. Actorii de compoziție nu sînt, de regulă, staruri: ei pot juca personajele cele mai eterogene, dar fără să le impună însă o personalitate unificatoare.

Pe de altă parte, dialectica interpenetrației care asociază pe unii actori personajelor lor nu duce la star decît dacă este vorba de personaje principale sau de eroi. Carette, Jean Tissier, Dalban, Georgette Anys, Pauline Carton etc. (respectiv: ștrengar parizian efeminat, inspector de poliție, matroană, fată bătrînă) nu ajung decît la frontierele poziției de star, căci ei interpretează tipuri secundare, pitorești, și nu eroi de filme.

Acestea fiind spuse, orice erou nu este neapărat întruchipat de un star. Există un întreg sector de producție ieftină (așa-numita serie B, în Statele Unite), care nu poate dispune de staruri. Filmele din această categorie, în special *serialele*, sînt pline de eroi prestigioși. Acești eroi se situează uneori la un nivel mitic atît de ridicat încît fac să dispară fără reciprocitate, însuși interpretul lor. Ei se uzează și se înlocuiesc fără nici o pagubă (Superman, Tarzan, Zorro). Rari sînt actorii de talia unor Johnny Weissmüller [1] și Lex Barker, herculeeni care reușesc la un moment dat să egaleze personajele lor.

Starul nu apare deci decît la nivelul eroului marilor filme. El e absent acolo unde lipsesc puternicele mijloace economice, acolo unde nu există osmoză și absorbția actorului de către personaj,

[1] Campion olimpic și mondial de natație (n. 1904), a devenit din 1932 interpretul cinematografic al popularului personaj creat de scriitorul E. R. Burroughs: *Tarzan*.

acolo unde nu există afinitate durabilă între personaj și actor (rol de compoziție), acolo, în sfîrșit, unde nu există osmoză între actor și personaj decît pe planul unui rol secundar.

Transferurile de la actor la personaj, de la personaj la actor nu înseamnă nici confuzie totală, nici dualitate adevărată. Dacă Gary Cooper beneficiază de inocenta perspicacitate a domnului Deeds sau de calitățile virile ale pionierului din western, el rămîne Gary Cooper. Dacă Gary Cooper rămîne Gary Cooper, el domină cu personalitatea sa pe aceea a domnului Deeds și a pionierului. Eddie Constantine [1] este și nu este Lemmy Caution. Lemmy Caution este și nu este Eddie Constantine. Actorul nu este absorbit de rolul său. Rolul său nu-l absoarbe pe actor. Filmul odată terminat, actorul redevine actor, personajul rămîne personaj, *dar din unirea lor, s-a născut o ființă mixtă la care contribuie și unul și altul, îi cuprinde pe unul și pe altul*: *„starul"*.

G. Gentilhomme dă o primă definiție excelentă a starului (*Cum devii vedetă de cinema*): „Ești o vedetă cînd interpretul întrece personajul beneficiind de acesta pe planul mitic". Să completăm: *și atunci cînd personajul, beneficiază de star pe acest plan mitic.*

Dialectica actorului și a rolului nu poate determina starul decît dacă intervine noțiunea mitului. Malraux a fost primul care l-a scos în evidență: „Marlène Dietrich nu este o actriță, ca Sarah Bernhardt; este un mit, ca și Phryne" [2].

Să precizăm sensul cuvîntului *mit*, el însuși devenit mitic în mîinile numeroșilor comentatori. Un mit este un ansamblu de comportări și de situații imaginare. Aceste comportări și situații

---

[1] Actor francez (n. 1917) care, după un debut în operetă, joacă în nenumărate filme produse de studiourile pariziene. (*Folies-Bergère*, H. Decoin, 1956; *S.O.S. Pacific*, G. Green, 1959 etc.).

[2] Curtezană greacă (secolul al IV-lea i.e.n.), pe care sculptorul Praxitele a folosit-o ca model pentru statuile Afroditei. Deși acuzată de impietate, datorită frumuseții sale ea a fost achitată de judecătorii săi.

pot avea ca protagoniști personaje supraomenești, eroi sau zei; se vorbește atunci de *mitul* lui Hercule sau al lui Apolo. Dar, în fond, Hercule și Apolo sînt: unul eroul, și celălalt zeul miturilor lor.

Eroii acționează la jumătatea drumului dintre zei și muritori; ei năzuiesc să ajungă la rangul zeilor și aspiră să-i scape pe muritori de mizeria lor nemărginită. În avangarda omului, eroul este muritorul aflat într-un proces de divinizare. Înrudiți cu zeii și cu oamenii, eroii miturilor sînt numiți în mod foarte just semizei.

Eroii filmelor, eroii aventurii, acțiunii, succesului, tragediei, dragostei și chiar, vom vedea, ai comicului, sînt, într-un mod evident atenuat, eroi în sensul divinizator al mitologiilor. Starul este actorul sau actrița care absoarbe o parte din substanța eroică, adică divinizată și mitică, a eroilor de film, și care, reciproc, îmbogățește această substanță printr-un aport propriu. Cînd discutăm despre mitul starului, e vorba deci în primul rînd de procesul divinizării prin care trece actorul de cinema și care face din el idolul mulțimii.

Procesele de divinizare nu sînt uniforme: nu există unul, ci mai multe tipuri de staruri, începînd cu starurile feminine „care exprimă dragostea" (de la Mary Pickford la Marilyn Monroe) pînă la starurile comice (de la Charlot la Fernandel), încheind cu starurile eroismului și aventurii virile (de la Douglas Fairbanks la Humphrey Bogart). Ar trebui să examinăm structurile cele mai impresionante ale divinizării, și înainte de orice, pe planul starului feminin, eroina dragostei, ca să sesizăm cel mai bine originalitatea — specificitatea — universului starurilor.

Dragostea este în sine un mit divinizator: să iubești cu pasiune, înseamnă să idealizezi și să adori. În acest sens orice dragoste este o fermentare mitică. Eroii filmelor își asumă și glorifică mitul dragostei. Îl curăță de zgura vieții cotidiene și-l duc la înflorire. Îndrăgostiți și îndrăgostite domină ecranele, fixează asupra lor magia iubirii, își învestesc interpreții cu însușiri divinizatoare;

ei sînt făcuți să iubească și să fie iubiți, captează spre ei acest imens elan afectiv care reprezintă participarea spectatorului la film. Starul este, înainte de orice, o actriță sau un actor care devine subiectul mitului de dragoste, ajungînd chiar să suscite un adevărat cult.

Actrița care devine star beneficiază de puterile divinizatoare ale dragostei; dar ea aduce și un capital: un corp și un chip *adorabile*.

Steaua de cinema nu e numai idealizată de rolul său: ea e deja, cel puțin virtualmente, ideal de frumoasă. Nu este numai glorificată de personajul său, ci și ea îl glorifică. Cele două suporturi mitice, eroul imaginar și frumusețea actriței se întrepătrund și se împletesc.

Într-adevăr, frumusețea este deseori o trăsătură distinctivă, nu secundară, ci esențială a starului. Teatrul nu pretinde actorilor săi să fie frumoși. *Star-system*-ul vrea frumuseți. Un anumit număr de staruri sînt „Miss" locale, naționale sau internaționale.

Vivianne Romance[1] (Miss Paris), Geneviève Guitry[2] (Miss „Cinémonde"), Dora Doll[3], Anne Vernon[4], Sophie Desmarets[5], Barbara Laage[6], My-

---

[1] Pauline Ronacher Ortmanns. Actriță franceză (n. 1912), interpretă a numeroase filme, din care, la noi au fost proiectate *Nopți marocane*, *Cinci prieteni*, *Neapole sub sărutul focului*, *Venera oarbă*, *Carmen* etc).

[2] Geneviève de Sérésville. Actriță franceză (1920—1963). Din filmografie: *Perlele coroanei* (Sacha Guitry, 1937), *La verité sur Bebé Donge* (Henri Decoin, 1951).

[3] Dorothea Feinberg. Actriță franceză (n. 1922). A interpretat mai ales roluri de cochetă și femeie fatală. (*Nana*, Christian-Jaque, 1954), *French-Cancan* (Jean Renoir, 1954 etc).

[4] Actriță franceză (n. 1925), văzută și la noi în *Bel Ami* (L. Daquin, 1955), *Generalul della Rovere* (R. Rossellini, 1959), *Umbrelele din Cherbourg* (J. Demy, 1963).

[5] Actriță franceză (n. 1922). Din filmografie: *Rocambole* (J. de Baroncelli, 1946), *Soțul meu e minunat* (A. Hunebelle, 1952).

[6] Claire Colombat (n. 1925), actriță franceză. A debutat la Hollywood, jucînd apoi în filme ca *Sclava* (Yves Ciampi, 1954), *O faptă de dragoste* (Anatole Litvak, 1954), *Caidul* (Bernard Borderie, 1960).

riam Bru[1] (finaliste ale concursului de frumusețe, organizat de revista „Cinémonde")etc. Cinematograful a acaparat dealtfel cea mai mare parte a competițiilor estetice. Titlul „Miss Univers", decernat sub patronajul unei mari firme din Hollywood, organizat în Franța de „Cinémonde", a adus laureatelor un contract de *starlett*[2]. Orice fată frumoasă poate să joace în filme. Așa i se spune, și ea crede (ar fi adevărat, dacă n-ar exista atîtea fete frumoase!). Tipul *pin-up*, adică o fată frumoasă fotografiată, este o „starletă potențială", iar aceasta din urmă un „star potențial". Frumusețea este una din sursele „staritățiii". *Star-system*-ul nu se mulțumește să prospecteze frumusețile naturale. El a suscitat sau reînnoit o artă a machiajului, a costumului, a ținutei, a manierelor, a fotografiei și, la nevoie, a chirurgiei, care perfecționează, întreține sau chiar plăsmuiește frumusețea.

Machiajul în cinematograf este atît de mult asociat cu starul încît toată industria fardului modern este creată de fapt de Max Factor și Elisabeth Arden, machiorii vedetelor de la Hollywood.

Moștenitor al măștilor și fardurilor de păpușă ale antichității grecești și ale civilizațiilor orientale, machiajul de teatru n-a căutat decît în mod accesoriu să înfrumusețeze chipurile. Cinematograful, în schimb, nu utilizează decît în mod accesoriu fardurile și grimele în funcția lor exclusiv teatrală. Masca, carapace exterioară a feței, și machiajul ce modelează fața pe care este aplicat pentru a alcătui o mască aderentă, aveau drept funcție comună permiterea și afișarea unui fenomen de posesiune: cu prilejul sărbătorilor și riturilor sacre, masca revelă un spirit, un geniu sau un zeu care se încarnează. Machiajul de teatru perpetuează această funcție: el face ca actorul de pe scenă să se deosebească de omenirea profană

[1] Actriță franceză (n. 1932). A jucat în *Puccini* (Carmine Gallone, 1954), *Napoleon* (Sacha Guitry, 1954), *Întîlnire la Ischia* (Mario Camerini, 1959) etc.

[2] Debutantă în cinematografie (engl.).

(care dealtfel se împodobește pentru a asista la această ceremonie), îl învestește cu o personalitate hieratică și sacră, el arată că personajul sălășluiește în actor.

În același timp, funcția machiajului este expresivă: grima ca și masca hilară sau schimonosită a teatrului grec fixează expresia: fardul revelează, pe un fond de ten de păpușă, mișcările gurii și ale ochilor, pe care cearcănele îi măresc.

Să notăm că teatrul contemporan a atenuat machiajul. Curentele naturaliste și realiste, perfecționarea iluminării scenei, intimitatea unor săli și, în sfîrșit, influența cinematografului însuși au contribuit la înlăturarea fardului hieratic și fatal (menținut în dans).

În cinematograf, nevoile imaginii (în special în timpul cînd iluminarea cu cărbune emitea luciri violete urîte) impun desigur machiajul, dar exigențele sale tehnice n-au nimic imperativ: chipuri nefardate au dat strălucire filmelor lui Flaherty, Dreyer, Renoir, Rossellini, Visconti. Este vorba, înainte de toate, de o nevoie de frumos care își capătă toate semnificațiile îndată ce se aplică la staruri. Machiajul starurilor este esențialmente un machiaj de frumusețe.

Cinematograful, imediat ce se angajează — după spusele lui Méliès — pe „calea teatrală spectaculară", împrumută în același timp teatrului machiajul său. Dar, treptat, bărbatul încetează de a părea machiat în filme, femeia, totdeauna machiată, nu pare deloc a fi mult mai machiată pe ecran decît în zilele de sărbătoare din viața reală. Desigur, grima este totdeauna folosită în scopuri expresive deosebite: ochii încercănați ai îndrăgostitei în zorii zilei, buzele palide ale eroului pe patul lui de spital, dar machiajul își pierde funcția sa proprie, aceea de a sublinia mișcările ochilor și ale gurii. Prim planul îndeplinește de acum încolo acest rol.

Machiajul de cinema, ca și machiajul în viața cotidiană, pe care îl depășește prin arta sa, dar căruia îi propune această artă, reîntinerește și

reîmprospătează: el drege tenul, acoperă ridurile, atenuează imperfecțiunile, aranjează trăsăturile după un canon de frumusețe care poate fi elenic, oriental, exotic, picant, romantic, felin, ingenuu etc.

Frumusețea inalterabilă a starurilor implică un machiaj inalterabil în inima junglei, printre dărîmături, pradă setei și foamei; chipuri minunate „maxfactorizate" dovedesc prezența idealului în sînul realului. Cinematograful ezită totdeauna să ne descopere un chip de star așa cum este el de fapt.

Machiajul depersonalizează evident fața. Filmele fără machiaj ne furnizează contraproba. Dar, la dimensiunile prim planului, calitatea pielii, umbrele și reliefurile, miile de mici riduri transformă obrazurile în peisaje și ne inițiază în cea mai bogată dintre geografiile omenești. *Crucișătorul Potiomkin* (1925), realizat de Eisenstein, *Patimile Ioanei d'Arc* (1928), de Dreyer, *Verdun, viziunea istoriei* (1928) de Poirier, datorează tocmai lipsei fardurilor puterea lor de expresie. Expresia frumuseții tinde să anuleze *pur și simplu* expresia ca atare.

Dar machiajul, care diminuează „elocvența feței", îi conferă o nouă elocvență. El depersonifică starul pentru a-l suprapersonifica. Obrazul său fardat este un tip ideal. Această idealizare poate fi dulceagă, duioasă, dar ea conține în sine o banalizare a realului pe care frumusețea o impune adevărului. Fardul accentuează, stilizează și realizează definitiv frumusețea fără defecte, fără umbră, armonioasă și pură.

Dacă e nevoie, chirurgul se însărcinează să elenizeze nasul. Gloria stelară necesită uneori această operație estetică nazală. Martine Carol, Juliette Gréco au trebuit să se desfigureze astfel spre a semăna cu propria lor figură ideală. De trei ori Silvana Pampanini[1] a trebuit să-și

[1] Actriță italiană (n. 1927). A jucat între altele în *Napoleon* (S. Guitry, 1954), *Turnul Neslé* (Abel Gance, 1953), *Un marito per Anna Zaccheo* (G. de Santis, 1953), *Frumoasa din Roma* (Luigi Comencini, 1955).

retușeze nasul întîi puțin prea burbonian, după aceea puțin prea obraznic, pînă a ajunge la armoniile pitagoriene.

Într-adevăr, frumusețea arhetipică a starului regăsește hieratismul sacru al măștii; dar această mască a devenit perfect aderentă, s-a identificat chipului, s-a confundat cu el.

Machiajul de cinema nu opune un chip sacru chipului profan al vieții cotidiene; el înalță frumusețea cotidiană la nivelul unei frumuseți superioare, radioase, inalterabile. Frumusețea naturală a unei actrițe și frumusețea machiajului se împletesc într-o sinteză unică. Frumusețea machiată a starului impune o personalitate unificatoare vieții și rolurilor sale. De aceea „o vedetă n-are dreptul să fie bolnavă, n-are dreptul să aibă o mină proastă" (Jean Marais, prefață la *Cum poți deveni vedetă de cinema*). Vedeta trebuie să fie în permanență identică cu ea însăși în perfecțiunea sa strălucitoare.

La artificiile machiajului și ale chirurgiei estetice se adaugă cele ale fotografiei. Aparatul de filmat trebuie să-și controleze totdeauna unghiurile de luat vederi, pentru a corija talia starurilor prea scunde, să aleagă profilul cel mai seducător, să înlăture din cîmpul său vizual orice „infracțiune" față de frumusețe. Proiectoarele repartizează umbre și lumina pe chipuri după aceleași exigențe ideale. Numeroase staruri au, pe lîngă propriul lor machior, și operatorul lor preferat, expert să redea imaginea lor perfectă.

Cu aceeași grijă se hotărăște toaleta starurilor, totdeauna perfectă în ceea ce privește croiala, faldurile, modelul. Costumele lor determină pe cele ale actorilor secundari și ale figuranților, ale căror haine simbolizează o condiție socială (băcan, profesor, garagist etc.) sau „sînt concepute ca decoruri și nu în mod individual ca acelea ale personajelor principale" (Bilinsky, „Costumul", în *Art cinematographique*, pag. 54). Figuranții își îmbracă costumele. Starul este îmbrăcat. Costumul său este o podoabă. În inima Far-Westului, starul schimbă costumul la fiecare secvență. Ele-

ganța primează asupra verosimilului. Estetica primează asupra realismului. Desigur, steaua de cinema poate să fie modest îmbrăcată cu un impermeabil (semn cinematografic al solitudinii și al sărăciei feminine), sau chiar să poarte zdrențe. Dar impermeabilul și zdrențele sînt făcute de maestrul costumier. Pulovere loreniene *(Fiica fluviului)*, elegantele cîrpe brigidiste *(Pîine, Dragoste...)* descoperă suprema podoabă a starurilor: corpurile lor. Nimic nu le îmbracă mai bine decît neglijeul.

Exigența frumuseții este în același timp o exigență a tinereții. În teatru sau la operă nu contează tinerețea actorilor, nici chiar pentru interpretarea rolurilor de adolescenți: Romeo și Julieta întruchipați de actori trecuți de cincizeci de ani se îmbrățișează în duete lirice. În cinema, înainte de 1940, vîrsta medie a starurilor feminine era între 20—25 de ani la Hollywood. Cariera lor era mai scurtă decît aceea a bărbaților, care pot, nu să îmbătrînească, ci să se maturizeze, ca să atingă vîrsta seducătorului ideal[1].

De atunci, institutele de frumusețe s-au dedicat din ce în ce mai eficient întineririi: ele înlătură ridurile, redau tenului prospețimea sa primăvăratecă. De aci înainte, tinerețea nu mai are vîrstă. Această tinerețe le menține în activitate pe frumoasele cvadragenare. Joan Crawford, Marlène Dietrich, Edwige Feuillère, apoi Ava Gardner, Liz Taylor au sfidat trecerea timpului. Frumoase încă, ele au rămas totdeauna tinere, totdeauna îndrăgostite. Trecută de cincizeci de ani, Marlène își exhiba trupul ei superb la cazinoul din Las Vegas. Într-o zi, zbîrciturile și pungile de grăsime, neîncetat reduse de institutele de frumusețe nu vor mai putea fi însă înlăturate. Starul feminin va da ultima sa bătălie în urma căreia va trebui să se hotărască de a înceta să fie îndrăgostită,

[1] Gary Cooper (1901—1961), Clark Gable (1901—1960), Humphrey Bogart (1899—1957), care aveau în jur de șaizeci de ani, au murit în plină tinerețe cinematografică. Acești aspri vînători ai spațiului filmic erau brăzdați de riduri, nu din cauza bătrîneții, ci din cauza grijilor și a experienței (*n.a.*).

adică tînără, frumoasă, adică să fie star. Sau se va eclipsa. În acest ultim caz, ea va îmbătrîni în tăcere, retrasă, dar imaginea sa va rămîne încă tînără. Garbo își ascunde trăsăturile și, sub ochelarii negri, sub gulerul ridicat se întrezărește parcă chipul său etern de divină.

Mitologia starurilor dragostei îmbină frumusețea morală cu frumusețea fizică. Trupul ideal al starului dezvăluie un suflet ideal. Cu excepția vampei pe care, dealtfel, *star-system*-ul a înlăturat-o din sînul său, starul feminin nu poate fi imoral, pervers, bestial[1]. Ea poate induce în eroare la începutul filmului; dar sfîrșitul ne descoperă sufletul său frumos.

Steaua de cinema este pură, chiar — și mai ales — ca îndrăgostită. Ea își trăiește cu sinceritate pasiunile și nu pare nestatornică decît pentru că e în căutarea Graalului dragostei ideale. Ea protejează copiii și respectă bătrînii. De la vampa din filmul *Niagara*, Marilyn Monroe a devenit star dezvăluindu-și sufletul matern pe care-l ascundea bustul său opulent (*Rîu fără întoarcere*).

Steaua de cinema este profund bună și această bunătate din film trebuie să se exprime în viața sa particulară. Ea nu poate să se descotorosească de admiratorii săi, să fie neatentă, distrată. Trebuie să-i ajute întotdeauna; poate s-o facă deoarece înțelege totul. Are autoritate, inimă și inteligență. Sfaturile sale intime, sentimentale, morala sînt neîncetat solicitate.

Idealizarea starului implică bineînțeles o spiritualizare. Fotografiile ne arată deseori starul ocupat să picteze sub inspirația celui mai autentic talent, sau aplecat, în fața bibliotecii sale, consultînd o frumoasă lucrare a cărei legătură garantează valoarea spirituală. Ray Milland[2] nu-și as-

[1] Margaret Thorp citează efectul dezagreabil al beției lui Bing Crosby în *Sing You Sinners*, și Irène Dunne în *Joy of living* (*Bucuria vieții*, Tay Garnet, 1938), asupra adoratorilor săi (*op. cit*, pag. 648) — *n.a.*

[2] Actor american care, în rolul unui alcoolic, din filmul *The lost week-end* realizat de Billy Wilder (1944), a obținut un mare succes, impunîndu-se atenției spectatorilor.

cunde elevația preocupărilor sale: „Îmi place astronomia, îmi place să meditez asupra naturii și posibilităților planetelor. Cartea mea preferată se referă la viața vegetală care se bănuiește că ar exista pe lună. În afară de aceasta, tocesc cele douăzeci și patru de volume din *Enciclopedia britanică*

Un ziarist a constatat că Robert Montgomery era un Pico de la Mirandola[1] modern. „Există puține materii filozofice, psihologice, politice sau sociologice pe care Bob Montgomery să nu le fi citit și studiat. Se poate ... înțelege cu Hemingway, cu Nöel Coward, cu tot tineretul remarcabil... Dar el poate să-și aibă tot așa de bine locul său printre savanți, ingineri, medici, profesori universitari".

În dialectica actorului și a rolului, starul dăruiește frumusețea sa eroului filmului și-i împrumută virtuți morale. Frumusețe și spiritualitate se îmbină pentru a alcătui esența mitică a personalității sale, sau mai curînd, a suprapersonalității.

Această suprapersonalitate trebuie să se verifice neîncetat în și prin aparențe: eleganță, toalete, proprietăți imobiliare, animale, călătorii, capricii, dragoste sublimă, lux, bogăție, cheltuială, grandoare, rafinament, totul pigmentat, după un dozaj variabil, de o încîntătoare simplitate și de extravaganță.

Splendidele reședințe din Beverley Hills, Trianoanele moderne, vilele din suburbia pariziană autentifică suprapersonalitatea starurilor, în același timp cu toaletele strălucitoare, originale și picante.

Pe planul vestimentar, steaua de cinema se conformează etichetei supreme, aceea a prinților. Dar de asemenea, ca și prinții, ea este liberă să poarte o rochie neagră la recepția reginei Elisabeta a Angliei. Star regal, Ava Gardner refuză să se încline și să surîdă reginei, egala sa. Regii și zeii acordă atenție regulilor stabilite, dar pot

[1] Savant italian născut în castelul de la Mirandola (1463 — 1494), care s-a distins prin cunoștințele sale multilaterale.

refuza să li se supună. Tot așa și starurile. Stăpîne ale modei, ele calcă tabuurile după bunul lor plac. Sînt primele care au încălcat barierele sexualității vestimentare, starurile feminine anexînd tweed-ul, șosetele, șorturile, pantalonii, iar starurile masculine adoptînd culoarea și împestrițarea. Starurile știu că eleganța desăvîrșită se complace să împrumute aparențele lipsei de șic, că excepționalul este uneori foate simplu, că modestia încîntătoare (atribut necesar oricărei mari personalități) provoacă admirația supremă. Starurilor le plac *de asemenea* rochiile fără apret, bluejeans-urile, puloverele, velurul care, tot așa de mult ca și ținuta somptuoasă, scot în relief frumusețea lor regească.

În emoționanta lor simplitate, starurile cultivă eventual genul „artist" care permite personalităților originale să atragă atenția profanului, uimindu-l. În sfîrșit, așa cum califii din Bagdad își ascundeau rangul sub pelerina unui negustor, starul practică „incognito"-ul, ostentația supremă a simplității. Purtatul ochelarilor enormi negri cu rame albe a permis multă vreme populației din Hollywood să recunoască starurile. Starlete și figuranți făcură același lucru, și acești ochelari negri au ascuns anonimatul lor, sub semnul evident al celebrității (cf. Leo Rostler, *Hollywood*, pag. 45—46).

Frumusețe, spiritualitate, suprapersonalitate, aceste calități se atrag și se suprapun reciproc. Ele constituie ingredientele elementare, desigur nu a oricărei „staritați", vom vedea, ci a „staritații" feminine. *Star-system*-ul nu face decît să le descopere. El le perfecționează, le creează din nou și eventual le fabrică pur și simplu. La început doar frumusețea este necesară și nici chiar ea: esteticienilor le este de ajuns să nu fie cineva urît ca să creeze frumusețea. Spiritualitatea și personalitatea pot fi manufacturizate în întregime. Și dealtfel, în ultimă instanță, mulțimile admirative sînt acelea care dăruiesc starului elementele propriei personalități și care, prin această dăruire a sufletului, îl vor face star.

La început, oricine este înzestrat cu acest har spontan și de neînlocuit care este frumusețea poate aspira să devină star. Orice fată frumoasă poate spune: „De ce nu eu?" Pentru a fi actor de teatru e nevoie de o tehnică. Pentru a fi star nu e nevoie, inițial, de nici o tehnică. În birouri, în clasele de liceu, în fața tejghelelor marilor magazine, în mijlocul tuturor supărărilor, a tuturor așteptărilor și a tuturor visurilor de glorie, frumusețea captivează, alimentează și întreține visul: „voi fi star". Ea sfarmă cîteodată lanțurile și merge să se înscrie la cursurile lui René Simon, sala de așteptare a îndeplinirii acestor prezicceri.

De ce nu eu? Exemplele sînt nenumărate: tînăra fată oarecare întîlnită pe stradă, în tramvai, acostată („vreți să filmați, domnișoară"?), figuranta remarcată, manechin, *pin-up*, laureată sau nu a premiului de frumusețe au devenit o Silvana Mangano, o Ava Gardner, o Gina Lollobrigida. Totul încurajează ... Dar în același timp, totul descurajează: în doisprezece ani doar douăsprezece figurante din 20 000 au devenit vedete la Hollywood. Dintre milioane de chemați doar cîțiva aleși.

A fi star înseamnă tocmai imposibilul devenit posibil, posibilul imposibil. Cea mai talentată dintre actrițe nu e deloc convinsă că va deveni star, dar fata drăguță necunoscută poate fi promovată de la o zi la alta vedetă. De asemenea se poate însă întîmpla și ca cea mai talentată dintre actrițe *să devină* star, iar fata drăguță are toate șansele să rămînă necunoscută pînă își pierde prospețimea.)

Aici, mitul începe, în afara regatului starurilor, în însuși miezul realității. *Star-system*-ul este închis, inaccesibil. La porțile castelului, unchii Talky și alți sfinți Ioan Gură de Aur, descurajează speranțele, prezic deziluzii, șomaj, mizerie... Dar, în același timp, ei încurajează Cenușăresele și Pieile de măgar evocîndu-le alte „Cenușărese" și „Pici de măgar" descoperite și chemate de crainicii necunoscuți din castel.

Tehnica încurajării-descurajării este prodigioasă. Parvenirea la staritate depinde de un hazard. Acest hazard este o șansă, această șansă este un har divin...

Deci, nu există nici o rețetă. Manualele cu titlu promițător *(Vei fi star, Cum să devii vedetă de cinema* etc.) previn asupra acestui fapt. Ceea ce interesează în primul rînd e *harul.* Harul însemnînd tot așa de bine dăruirea de sine, ca și harul miraculos, transcendent, harul grației.

Frumusețea și tinerețea sînt primele condiții ale grației. Aceste calități fiind stabilite, *Tu vei fi star* îndeamnă pe postulanți să-și dezvolte frumusețea și să-și exploateze cît mai repede tinerețea.

Ele nu se pregătesc deloc pentru meseria de actor, dar prezintă cîteva tehnici de arivism, exprimate cu precauții pudice. Gentilhomme amintește că tupeul este folositor („se va termina poate prin a te angaja ca să scape de un pisălog teribil"); atrage atenția împotriva „legăturilor carnale", dar constată că „marile vedete sînt în relații foarte strînse cu unele persoane suspuse". Toate mijloacele sînt bune pentru o cauză atît de nobilă. A deveni star se justifică la fel ca și rațiunea de stat, ca și succesul cel mai mare, care transformă arivismul în ambiție, ambiția în noblețe sufletească.

Cursurile specializate și concursurile de frumusețe sînt locurile unde te uimește grația. Concursurile de frumusețe pot s-o ducă direct pe aleasă la porțile studioului, sub influența unei „starletizări" imediate, ca și concursul organizat de „Cinémonde", care, din selecție în selecție, ajunge la Hollywood unde se decernează titlul de „Miss Univers", odată cu un contract de starletă.

Cursurile specializate sînt pepiniere de alt gen. „Învățați să jucați", spunea René Simon elevilor săi. Dar aspiranții la „staritate" știu bine că aici nu-i vorba decît de o perioadă de timp petrecută într-un loc privilegiat, unde grației îi place să facă alegerea. Ei știu că trebuie înainte de orice să-și

facă remarcată frumusețea, „personalitatea lor", „tipul" lor. Semnele cele mai elocvente ale acestei personalități sînt: pieptănătura, fața, pieptul, șoldurile, picioarele; fiecare și le aranjează spre a corespunde cerințelor grației.

Regizorii descind uneori la cursul lui Simon: uneori difuzează un anunț în ziare; uneori merg chiar prin orașe și pe cîmpuri și examinează chipuri. În ceea ce îl privește, Hoollywoodul a inventat *talent-scout*-ul [1], detectorul specializat al viitoarelor vedete, străbătînd vasta Americă, necunoscut de toți, în căutarea surselor de „radioactivitate starifiantă".

Un *talent-scout* este puternic impresionat de o figură promițătoare în metro. Acostare, test foto, probă de înregistrare. Dacă proba este concludentă, tînăra frumusețe pleacă la Hollywood. Legată imediat prin contract, ea este creată din nou de maseuri, esteticieni, dentist, eventual de chirurg. Învață să meargă, să-și piardă accentul, să cînte, să danseze, să „aibă o anumită ținută". I se predă literatură, diverse noțiuni de cultură. Steaua de cinema străină, pe care Hollywoodul o reduce la nivelul starletei, își vede frumusețea transformată, refăcută, maxfactorizată, învață limba americană. Apoi urmează probele. Ea turnează 30 de secunde gros-planuri în tehnicolor. Se întreprinde o nouă selecție. Remarcată, beneficiază de un rol secundar. I se alege mașina, servitorii, cîinii, peștișorii, colivia; personalitatea i se dezvoltă, se îmbogățește. Se așteaptă scrisorile. Nimic. Aceasta înseamnă eșecul. Dar se poate întîmpla ca într-o bună zi„ Fan Mail Department"[2] să semnaleze producătorului executiv că starleta primește 300 de scrisori zilnic de la admiratori ... Atunci se hotărăște lansarea ei, se născocește o romanță, a cărei eroină este ea. Ea consti-

[1] „Căutător de talente", În urma crizei de actori provocată de apariția filmului sonor, companiile hollywoodiene împînziseră întreaga țară și în primul rînd teatrele cu astfel de „căutători" de talente, spre a descoperi interpreți înzestrați care ar putea fi atrași de cinematografie.

[2] „Serviciul poștal al admiratorilor".

tuie obiectul cronicilor. Viața sa particulară este iluminată deja de focul reflectoarelor. În sfîrșit, devine vedeta unui mare film. Apoteoza: în ziua cînd *fanii* îi vor sfîșia mantoul: ea este star.

Astfel, un admirabil pygmalionism industrial produce numeroase Ave Gardner, zeițe splendide. Starul se fabrică.

„— Creați-mi o vedetă!
— Buget obișnuit?
— Buget obișnuit."
(R.M. Arlaud, *Cinéma-Bouffe*, pag. 163).

O adevărată manufactură de vedete întreținută de *talent-scouts* o înșfacă pe necunoscuta de pe stradă, ca, după nenumărate manipulații, inserări, asamblări, eliminări, selecții, s-o proiecteze star pe ecranele lumii.

În cursul acestui proces de fabricație, putem vedea divinitatea îngropată în germene dînd naștere frumuseții. Trei orbite planetare jalonează distanța interstelară care merge de la fata frumoasă la star. Nu sînt etape necesare, și fiecare poate fi un punct final: *pin-up*, *starlett* și vedetă.

Pin-up e o fată frumoasă, fotogenică, a cărei profesie este să pozeze. Frumusețea sa e deja rentabilă, eficientă. *Pin-up* este deja publică la fel ca și starul.

Dar ea este necunoscută. Trebuie să rămînă anonimă. Numele său nu e niciodată indicat pe fotografie. Ea este materie plastică pentru poze și metamorfoze pururi noi, care nu-ți dau deloc posibilitatea s-o identifici. *Pin-up* n-are identitate, în dublul sens al cuvîntului: ea nu trebuie să semene niciodată cu ea însăși, n-are nimic din ea însăși. Starul, dimpotrivă, este totdeauna recunoscut și de recunoscut. Identitatea sa de arhetip depășește totdeauna pozele și metamorfozele sale.

Fotografiile care reproduc corpul unei *pin-up* și corpul starului sînt de natură diferită, cel puțin pînă la apariția tipului marilynean, remarcabilă sinteză a starului și *pin-up*-ului pe care nu vom omite s-o examinăm în toată strălucirea sa. Tipul *pin-up* își reliefează trupul, sînii, șoldurile, goliciunea sa. Starul nu-și exhibă nuditatea

decît în rare momente, hotărîtoare. Margaret Thorp observă că *„importanța unui star este în raport invers cu cantitatea de picioare arătate în fotografiile sale"*. Desigur, treptele „staritații" se urcă cu poze de *pin-up*, băi de soare și piscine. Dar nu se ajunge la ea decît fotografiată cu haine de ceremonie. Starul își exhibă atunci sufletul și chipul său în care erotismul se îmbină cu spiritualitatea.

Pin-up nu e decît picioare și bust. Pe coperta magazinelor se etalează chipuri. Dar fiecare, în fața acestui chip fără identitate, visează la un chip iubit, ca și prizonierii din *Forța brutei*. Tipul de *pin-up* este determinat. Starul este supradeterminat.

Fabricarea starurilor constă în mod esențial în a sugera insuflarea personalității tipului de *pin-up* original.

Starleta este la jumătatea drumului între *pin-up* și star. Starleta a fost mai întîi aproape de star, dar azi se acceptă a numi starletă orice tînără care, chiar dacă n-a turnat niciodată, dorește enorm să fie star și se lasă fotografiată cu mențiunea numelui său. Așadar este starletă o fată frumoasă care reușește să fie numită astfel... Care își impune *numele* său.

Starleta este în căutarea atributelor personalității. Însuflețită de mitul starului feminin, se vrea după chipul și asemănarea lui. Ea trebuie, ca și starul, să schimbe cît mai des posibil toaletele, să fie prezentată la cocteiluri, recepții etc. Merge la Festivalul de la Cannes unde preferă, unei camere luxoase într-un hotel burghez, o cameră mică la Carlton. Pe Croisette, starleta încearcă să afișeze o individualitate excepțională. De aceea, o putem vedea ținînd în lesă o oaie sau un ghepard (anul 1955). Din păcate, starleta este constrînsă să adopte pentru fotograf poze de *pin-up*. Ea ar vrea să imite comportarea starului, dar e silită să acționeze în mod contrar. În timp ce starul își dezvăluie sufletul, starleta trebuie să-și expună corpul, să-l ofere ca holocaust pe altarul păzit de negustorii de peliculă. Cursa

exhibiției care se angajează între starlete le determină să adopte pozele cele mai ciudate, cele mai puțin naturale dar totdeauna cele mai stereoscopice. Simone Silva își dezgolește pieptul și-l supune unei aprecieri vizuale aproape palpabile, în timp ce Gina Lollobrigida lasă ca al său să fie doar întrezărit. Starleta întrevede șansa de a deveni star în fotografiile și atitudinile pe care și le interzice starul.

Dar se vorbește despre ea, și ea urcă astfel primele trepte ale „staritații": își face cunoscută personalitatea. Aceasta e încă fragilă. Cum apare starul, starleta se contopește cu peisajul; ea își pierde individualitatea, redevine *pin-up*, supraviețuiește într-o aglutinare colectivă de fete frumoase, domnișoare de onoare ale starului, „cardinalete" ale unei papalități la care fiecare vrea să fie chemată.

La un stadiu superior, se află vedeta. Vedeta nu este totuși treapta intermediară între starlet și star. Vedeta e locul comun al tuturor actorilor de prim plan. Starurile sînt evident vedete, dar artiști de talia unor Charles Vanel, Maurice Escande [1], Pierre Larquey [2], care sînt „vedete", nu vor putea deveni staruri decît în mod excepțional.

Ceea ce le lipsește, este acea doză suplimentară care transformă personalitatea în suprapersonalitate. Starul, ca și matca albinelor, se deosebește asimilînd lăptișorul de matcă al suprapersonalității. Vom vedea mai departe că există căi numeroase care duc la suprapersonalitate. Ceea ce ne interesează aici, este cazul, în același timp extrem, deosebit și semnificativ al starului feminin al dragostei, pentru care *star-system*-ul este o enormă fabrică imperială a personalității, începînd

---

[1] Actor francez (n. 1892), societar al Comediei Franceze, a debutat în cinematograful mut. A jucat apoi între altele în *Lucreția Borgia* (Abel Gance, 1935), *Marseillaise* (Jean Renoir, 1938), *Napoleon* (S. Guitry, 1954) ș.a.

[2] Actor francez (1884—1952). A apărut în filmele: *Corbul* (Jacques Clouzot, 1944), *Președintele* (Herni Verneuil, 1960) și multe altele.

cu aceste materii prime care sînt frumusețea și tinerețea.

Schimbul și îmbinarea celor două personalități, aceea a eroilor filmului și aceea, mai mult sau mai puțin fabricată, a actriței, face să se dezvolte starul, care își va determina în schimb personajele.

Intrăm de acum înainte în dialectica stelară. Frumusețea și tinerețea stelei de cinema glorifică rolurile sale de îndrăgostită și de eroină. Dragostea și eroismul glorifică în schimb steaua de cinema tînără și frumoasă. La cinema, ea incarnează o viață particulară. Totodată, în particular, ea trebuie să incarneze o viață de cinema. De-a lungul rolurilor sale de film, starul își joacă propriul său rol. Cu ajutorul propriului său rol, joacă rolurile sale din filme. Ce este un film, dacă nu un „roman", adică o poveste intimă destinată publicului? Viața particulară a unui star trebuie să fie publicată. Revistele ilustrate, interviurile serbările, confesiunile (gen *Filmul vieții mele*) constrîng starul să-și afișeze persoana, gesturile, gusturile. Vedetele nu mai au secrete: „Una dă explicații cum se purghează, alta dezvăluie bucuria secretă pe care o simte puricîndu-și grifonul din Havana". Bîrfeli, indiscreții, fotografii, toate transformă pe cititorul magazinului ilustrat într-un spectator indiscret, ca la cinema. Cititorul-indiscret persecută starul, în toate sensurile expresiei. Ingrid Bergman, Rita Hayworth fug de fotografi, dar sînt todeauna prinse. Teleobiectivele se ascund îndărătul tufelor de lemn cînesc din parc și prind momentul cînd Grace Kelly[1] duce la buze mîna lui Jean-Pierre-Aumont [2].

---

[1] Actriță americană (n. 1928), care s-a afirmat sub îndrumarea lui A. Hitchcock (*Cu C de la crimă*, 1954, *Fereastra spre curte*, 1954); părăsește cariera cinematografică după numai șase ani de activitate, devenind, în 1957, soția prințului Rainier de Monaco.

[2] Actor francez (n. 1911), care s-a impus atenției publicului prin filmele realizate în perioada dintre cele două războaie, ca *Lacul doamnelor* (Marc Allégret, 1934), *Hotel du Nord* (M. Carné, 1938).

Steaua de cinema nu poate să-i evite. Dacă protestează, ecouri veninoase se insinuează în ziare și *fanii* se indignează. Ea e captiva gloriei.

În stadiul hollywoodian, *star system*-ul admite organizarea sistematică a vieții particular-publice a starurilor. Buster Keaton era condamnat prin contract să nu rîdă niciodată. Contractele sileau de asemenea pe ingenuă la o viață castă — cel puțin în aparență — în compania mamei sale. Dimpotrivă, tînăra aparținînd tipului *glamour-girl*, trebuie să apară în cluburile de noapte la brațul cavalerilor aleși de producători. Impresarii fixează întîlniri intime, romantice, scăldate de clarul lunii și de flashurile fotografice.

Starul aparține în întregime publicului său. Servitute glorioasă, de care se înduioșează același public care o pretinde. Ca și regii, ca și zeii, starul aparține cu atît mai mult admiratorilor săi cu cît îi aparțin aceștia lui.

Adoratorii pretind starului concomitent simplitate și măreție. Am văzut că una nu merge fără cealaltă: culmea măreției este simplitatea încîntătoare, dar această simplitate ar fi invizibilă dacă ar fi naturală. Ea trebuie deci să fie ostentativă

Am descris mai sus fastul de care se înconjură starurile în toată simplitatea. Cine spune fast sau lux, spune *risipă*. Oamenii o duc greu. Dar regii și zeii risipesc. Ei irosesc truda oamenilor, care nu-și precupețesc munca tocmai pentru această risipă, de care ei se vor bucura... în vis, ca spectatori.

Cine spune risipă spune joc. Starurile marii epoci, care cheltuiau fără socoteală, își riscau situația. Mai prozaice, starurile de acum își plasează veniturile. Dar ele trăiesc în joc. Munca era proscrisă în Cîmpiile Elizee [1] în care au acces eroii, după grele încercări. Tot așa, după eforturile depuse în filme — eforturi asemănătoare muncilor lui Hercule — viața particulară a starurilor este o viață de serbări, de recepții, de reuniuni (parties).

---

[1] Locul unde cei din vechime credeau că se duc după moarte sufletele oamenilor virtuoși.

Viața de petreceri, „viața socială a Hollywoodului se învîrtește în jurul reuniunilor". (Leo Rosten, *Hollywood*, pag. 182). Această viață, mitică pentru spectatorul care muncește și trudește, devine aici reală: întîlniri, plăceri, idile, zbenguieli, travestiuri, baluri mascate, mici jocuri „Come as you are" (jocul constă în a te duce la reuniune în ținuta în care te-a surprins invitația trimisă la o oră inoportună), „Come as your first ambition" etc.

Viață fără hotare. Să iei avionul și să străbați continentele pentru a turna exterioare, să te duci la o premieră sau la un „festival" este la fel ca și exaltarea unei libertăți superioare. A face un film apare în sfîrșit ca un joc al jocurilor.

Viață lucidă, sau mai curînd viață de carnaval, deghizată, oferită, împărțind cu dărnicie fotografii, ecouri și bîrfeli ca flori și confeti, și care atinge plenitudinea și apogeul său mitic în timpul festivalurilor.

Star-system-ul a acaparat concursurile internaționale ale filmului pentru a face din ele concursuri internaționale ale vedetelor. La Cannes, nu atît filmele cît mai ales starurile se dau în spectacol. E cît se poate de evident că festivalul este, înainte de toate, pentru opinia publică — pe care marea presă, ziarele săptămînale, revistele ilustrate, o formează sau o informează — o întîlnire a starurilor; mai întîi vedetele de film, dar și tot ceea ce participă pentru a forma vedeta: regizori, scriitori celebri, personaje bogate, aghakhani [1] și tot ceea ce aspiră să devină vedetă: starlete, *pin-up*, genii în devenire.

După cum, cu ocazia antesteriilor, morții revin printre cei vii, tot așa, în fiecare an, la Festivalul de la Cannes vedetele impalpabile părăsesc pelicula și se oferă privirii muritorilor; ele binevoiesc să aibă un trup, un zîmbet, un mers terestru,

[1] Este vorba de prințul hindus Agha Khan al III-lea (1877—1957), unul din cei mai bogați maharadjahi, frecventator asiduu al Festivalurilor de la Cannes; autorul lucrării face din el un nume comun, sinonim oamenilor extrem de bogați.

distribuie această dovadă tangibilă a incarnării lor: autograful.

Întrebarea care se pune celui ce se întoarce de la Cannes este mai întîi: „Ce vedete ai văzut?" și apoi „Ce filme?" Inițiatul citează modest: „Alain Delon, Jeanne Moreau". Atunci el trebuie să răspundă la a doua întrebare, întrebarea-cheie, cea care implică și explică toată mitologia Festivalului. „E tot atît de bine pe ecran, tot atît de drăguță, de strălucitoare?" etc. Căci adevărata problemă e aceea a confruntării mitului cu realitatea, a aparențelor cu esența. Festivalul, prin ceremonialul său și punerea în scenă prodigioasă tinde să dovedească universului că starurile sînt întru totul fidele imaginii lor.

Totul, în economia internă a Festivalului, în manifestările sale zilnice, ne demonstrează că nu există pe de o parte viața particulară, cotidiană și banală a starurilor și pe de altă parte o imagine ideală și glorioasă, ci că viața fizică a starurilor e conformă imaginii cinematografice, dedicată sărbătorilor, plăcerilor, dragostei. Starul este în întregime contaminat de imaginea sa și trebuie să ducă o viață cinematografică. Cannes este locul mistic al identificării imaginarului cu realul.

Starurile duc o viață de festival: festivalul duce o viață de star — o viață de cinema. Fast, recepții, bătăi cu flori, costume de baie, rochii de seară ni le arată decoltate, pe jumătate goale sub un soare veșnic care încearcă să fie demn de *sunlights* [1]-uri (climatul de la Cannes, ca și acela de la Veneția, pretinde cu tot farmecul său geografic localizarea mitului vedetei). Imagini minunate, încîntătoare de spontaneitate, bineînțeles tot așa de afectate, de rituale ca cele din film. Totul contribuie să ne dea imaginea unei vieți elizeene. Să dea imaginea e termenul exact, căci e vorba să pozezi, nu atît pentru publicul de la Cannes cît pentru universul întreg, prin intermediul fotografiei, televiziunii și actualităților.

[1] Reflectoare (în engl. în orig.).

De la starleta începătoare la starul suveran, de la neglijeul bucolic de pe insulele Lerine[1] la supeul pompos de la „Ambassadeurs", totul pleacă de la fotografie spre a se întoarce la fotografie. Tot ceea ce este fotografiat seamănă cu ce este filmat. Tot ce este filmat e multiplicat de fotografie. Mai mult de o sută de fotografi circulă de-a lungul și de-a latul Croisettei, fiecare purtînd în bandulieră privirea a milioane de indiscreți. Interesează redarea universului festivalesc. Prins în lumina magneziului va fi azvîrlit ca hrană mistică universului. Aparența, frumusețea, eternitatea trucată, mitul vedetei care trăiește filmul vieții sale, cinematograful magic, domnesc la Cannes timp de cincisprezece zile.

De asemenea trebuie să examinezi miile de fotografii, sau mai curînd cîteva arhetipuri fotografice cu mii de variante, pe care festivalul le difuzează pe glob.

Scara Festivalului, măturată, inundată, scăldată de lumina proiectoarelor, e dominată de o puzderie de fotografi, ca o adevărată colonie de polipi. La piciorul scării, într-o incintă îngrădită, păzită de polițiști, vedetele descind din mașini luxoase; atunci începe urcarea, în același timp mistică, radioasă și surîzătoare, a scării. Această ceremonie, echivalentul triumfului roman și al înălțării la cer, este zilnic reluată. Este marele rit. Starul se află acolo, în clipa sa de extraordinară eficiență magică, între limuzină și sala de cinematograf, unde se va dedubla, între ecran și templu. Fotografia cheie a festivalului este aceea care o surprinde în această strălucire și această glorie, la apogeul festivalității.

Celelalte fotografii se difuzează la recepții, pe plajă, la barul Carlton și în alte locuri consacrate. Ele nu neglijează însă din cauza aceasta regiunile profane neașteptate, pe care starul le poate ilumina cu prezența sa.

---

[1] Grup de insule din Mediterana, principalele fiind Sainte-Marguerite și Saint-Honorat.

Aceste fotografii sînt supuse unui veritabil ritual de poze și atitudini. Pozele-tip exprimă plenitudinea și bucuria extatică de a trăi: chip strălucitor care parcă se oferă, rîs care nu lasă să se vadă orificiul obscen al cerului gurii, ci un superb șir de dinți regulați. Această sinteză a rîsului și surîsului transmite euforia unuia, dar fără vulgaritate, prietenia celuilalt, dar fără rezervă timidă. Staruri, starlete, *pin-up*-uri surîd vieții și ne surîd nouă personal.

Altă atitudine clasică: pozele amicale, înlănțuite și tandre, care dovedesc prietenii minunate și iubiri încă și mai minunate. Viața lor este plină de dragoste. Teleobiectivul nu se mărginește doar să fixeze iubiri trucate, ci încearcă să surprindă adevăratele săruturi și adevăratele mîngîieri pe care le schimbă vedetele cînd cred că nu pot fi văzute.

O a treia serie de fotografii se situează pe linia emoționantă a Fecioarei cu pruncul: ni se arată vedete (Lollobrigida, Doris Day etc.) sărutînd o fetiță, de preferință și ea vedetă (Brigitte Fossey). Ele ne învață că, profund uman, starul feminin este totdeauna gata să reverse laptele tandreței asupra tot ce e nevinovat, slab, dezarmat. În același timp, aceste fotografii reflectă o evoluție a *star system*-ului: din 1930 starul a pierdut anumite atribute divine (singurătate orgolioasă, inaccesibilă, destinul excepțional realizîndu-se doar în registrul sentimentelor sfinte ale dragostei și morții), pentru a cîștiga atribute mai familiare (viață de interior, gust pentru cartofi prăjiți, dragoste de copii). Mai puțin marmoreene, mai puțin înduioșătoare, starurile umane sînt dintr-odată mai puțin idolatrizate, dar mai iubite.

În sfîrșit, trebuie să relevăm importanța crescîndă a pozelor și a atitudinilor comice sau picante: Gina Lollobrigida jucînd bile; Eddie Constantine împopoțănîndu-se cu o tichie de bucătar și gustînd din sosuri etc. Aceste năzbîtii fermecătoare ilustrează mitul fericirii starurilor, o fericire a vacanțelor, aceea a rîsetelor și a jocurilor pe care Cîmpiile Elizee le rezervă eroilor.

Bizarul, fericirea, plăcerile și jocurile, dragostea, veselia extatică de a trăi sînt deci caracterele unei lumi de sărbătoare, descotorosită de zgură, urîțenie, muncă, nevoie, și plasată sub semnul unei festivități permanente.

Întîlnirea starurilor, într-un peisaj de starlete în floare, ține în același timp de teatru cît și de ritual. Sau mai curînd de superproducția grandioasă. Starurile își joacă viața lor reală în mod cinematografic: Gary Cooper și Gisèle Pascal [1], Olivia de Haviland și Pierre Galante, Grace Kelly și Jean-Pierre Aumont au realizat, la Cannes, ca și în cinematograf, într-un loc al cinematografului și dincolo de cinematograf, misterul dragostei fatale.

Starul aderă cel mai eficient cu personajul său de pe ecran cînd este vorba de dragoste. Iubirea Gretei Garbo cu John Gilbert, aceea dintre Michèle Morgan și Henri Vidal, născute din sărutările cinematografice, strălucesc la apogeul mitic al *star-system*-ului.

Starul trebuie, de preferință, să iubească starul. Fairbanks—Pickford, Gable—Lombard, Taylor — Stanwyck, Pellegrin—Pascal, Marchal—Robin, Sinatra — Gardner, Olivier — Leigh, Delon — Schneider, Montand — Signoret, Burton—Taylor etc., constituie modele de cupluri. Doar regii, aristocrații, campionii, toreadorii, șefii de orchestră și de reputație mondială, nababii, cei de-o seamă cu Ali-Khan, Rainier, Stokowski, Dominguin se situează la nivelul starurilor.

Steaua de cinema suferă, divorțează, este fericită, trăiește, din dragoste, pentru dragoste. Adoratorii săi nu sînt geloși pe iubiții săi, sau, mai curînd, nu sînt decît dacă aceștia răpesc cinematografului starul. Atunci *fan*-ii înșelați, trădați, le blestemă pe Rita Hayworth și Ingrid Bergman, care i-au părăsit.

---

[1] Gisèle Tallone — actriță franceză (n. 1923), protagonistă a unor filme ca: *Arlesiana* (Marc Allegret, 1942), *Viața de boemă* (Marcel L'Herbier, 1943), *Orizonturi fără sfîrșit* (Jean Dreville, 1952) ș.a.

Starul poate trece de la o dragoste la alta cu condiția de a rămîne credincios marii întîlniri de dragoste colective din sălile de cinematograf. Căsătoria sa trezește cele mai vii simpatii, divorțul său nefericit o simpatie și mai mare. „Corespondența unei actrițe crește în general în urma unui divorț, afirmă șefii numeroaselor secții ale «Fan's Mail» -ului din Hollywood" (Rosten, *op. cit.*, pag. 124). La drept vorbind, *fan*-ii așteaptă divorțul imediat după căsătoria starului.

Ca și pe ecran, dragostea nu poate șoma nici în afara ecranului. „Patru sute de reporteri, fără să mai numărăm clica de bîrfitori exclusiv hollywoodieni, sînt în alertă douăzeci și patru de ore din douăzeci și patru, adulmecînd neîntrerupt zvonurile despre flirturi, dragoste, divorț, infidelități" (Rosten, *op. cit.*, pag. 124).

Hollywoodul a introdus în aventurile reale partea de ficțiune care se impune, fabricată în întregime din zvonuri de idilă sau de divorț, după necesitățile publicitare, elaborează „neîncetat romane de dragoste fictive cu parteneri corespunzători. Studiourile achită deseori nota de plată pentru mesele și cocteilurile „episoadelor romantice" plănuite. „X iese foarte mult în oraș cu Y", se scrie atunci, lăsînd să se înțeleagă totul, să se spere totul sau să se teamă de totul. Astfel, au fost atribuite lui Tyrone Power, în timpul sezonului 1937—1938, cele mai tandre sentimente față de Loretta Young, Sonja Henie, Janet Gaynor, Simone Simon, Arlen Whelan.

Dragostea astfel fabricată este evident conformă cu imaginea dragostei din cinematograf: sentiment pasionat, dar pătruns de spiritualitate. Desigur, mitul starurilor nu neagă sexualitatea. O subînțelege totdeauna: „cancanurile" o sugerează, vorbind despre „logodnă" sau „atracție puternică".

Dar stelele de cinema nu fac dragoste decît dintr-un impuls superior și pătimaș al sufletului. Preotese ale dragostei, ele o transcend îndeplinind-o. Ele nu se lasă pradă desfrîului, adică plăcerii lipsite de spiritualitate, sub amenințarea de a fi

alungate din Beverley Hills. Sau cel puțin ele trebuie să se ascundă. Chiar atunci, nu scapă privirii nictalopice [1] a săptămînalului „Confidențial" care dezvăluie viețile lor secrete ca hrană *cloportelor* [2] indiscreției.

Steaua de cinema se bucură pentru întreg universul. Are măreția „păcătoasei sacre". În Lethea [3] din fiecare sală obscură, trupul ei se purifică și se jertfește. Dragostea e aceea care o însuflețește, Dragostea pe care ea o așteaptă, Dragostea care o conduce.

„Festivalitatea", viața particulară-publică, marile iubiri sînt evident mituri colective în același timp secretate de public și fabricate de *stars-ystem*. Dar această viață mitică, s-o repetăm, este în parte trăită chiar de star.

Starul este, într-adevăr, în mod subiectiv, determinat de dubleta sa de pe ecran. El ca atare nu reprezintă nimic, pentru că imaginea sa este totul. Dar în același timp, el înseamnă totul, pentru că e de asemenea această imagine. Psihologia starului necesită o incursiune prealabilă în psihologia dedublării.

În evoluția umană există un prim moment, în care *alter ego* corespunde unei experiențe trăite fundamental: la arhaici, ca și la copii, prima viziune, prima conștiință de sine rămîne în afara lor. Acest „eu" înseamnă în primul rînd un altul, un alter ego pe care îl dezvăluie și îl localizează umbrele, reflectările, oglinzile. Dublul se trezește cînd corpul adoarme, se eliberează și devine „spirit" sau fantomă, cînd corpul nu se mai trezește niciodată. El supraviețuiește trupului muritor. Zeii se vor desprinde din marea masă a morților pentru a deveni marii nemuritori. La originea zeului se află dublul, replica.

---

[1] Anomalie a ochilor, în care percepția vizuală, foarte slabă în timpul zilei, crește mult pe măsură ce scade lumina.

[2] Crustacee, aparținînd ordinului isopodelor (raci mici) care trăiesc în mări, în apele dulci sau pe uscat.

[3] Unul din cele cinci fluvii ale infernului, al cărui nume înseamnă uitare.

În stadiul actual al civilizațiilor, dublura noastră s-a atrofiat. Limbajul ne descoperă urmele sale reziduale. Formula „mie, eu" este unul din reziduurile sale. Dublura s-a aplicat pe pielea noastră, a devenit „personajul" nostru, acel rol pretențios pe care îl jucăm neîncetat tot atît de bine pentru noi înșine ca și pentru alții. Dualitatea s-a interiorizat, în sfîrșit: ea dialoghează cu sufletul nostru, cu conștiința noastră. Dimpotrivă, starul vede reînviind, detașîndu-se de el și desfășurîndu-se dubleta arhaică: imaginea sa pe ecran, propria sa imagine, omniprezentă, subjugată, strălucitoare. Ca și admiratorii săi, starul este dominat de această imagine suprapusă pe persoana sa reală: ca și ei, el se întreabă dacă este identic cu dublura sa de pe ecran. Depreciat de dublura sa fantoma fantomei sale, starul nu poate să fugă de propriul său vid decît amuzîndu-se și nu se poate amuza decît imitîndu-și *alter ego*-ul său mimîndu-și viața în cinematograf. O necesitate interioară îl determină să-și asume din plin rolul. O nevoie interioară îl îndeamnă deci să trăiască o viață de dragoste și de festivaluri. Trebuie să fie la înălțimea *alter ego*-ului său. Astfel, mitologia ecranului se prelungește îndărătul ecranului, în afara ecranului. Starul este antrenat într-o dialectică de dedublare și de reunificare a personalității ca dealtfel actorul, scriitorul, politicianul. Orice actor tinde să-și accentueze dedublarea (își ia un pseudonim) și în același timp încearcă să o domine. Actorul obișnuit sfîrșește prin a-și juca rolul său în viață și devine cabotin. Steaua de cinema nu este cabotină: nu joacă un rol exterior ei însăși, ci întocmai ca și reginele, își trăiește propriul său rol.

Ca și scriitorul, starul se admiră și se adoră. Dar vîrsta maturității face să devină superioară gloria scriitorului sau a actorului de teatru, pe cînd aceea a starului este fragilă, întotdeauna amenințată, întotdeauna efemeră. Ca și Abu Hasan din *O mie și una de nopți*, regina efemeră de o zi, se teme de trezire.

Stelele de cinema deci blufează, exagerează, se divinizează în mod spontan, nu numai pentru

„publicitatea lor", cum se spune în mod banal, nu numai pentru a-și egala *alter ego*-ul lor, dar și pentru a întreține supraviețuirea efemeră a acestui *alter ego*, pentru a-și întări credința în ele însele. Entuziasmul pasionat se naște întotdeauna dintr-o îmbinare de încredere și de îndoială. Pentru că în același timp totul o îndeamnă să creadă și totul o îndeamnă să se îndoiască, steaua de cinema este determinată să se întrețină din propriul său mit [1].

Hollywoodul este în mod evident citadela acestui miracol în care viața mitică este reală iar viața reală mitică. Cîmpiile Elizee se află aici: orașul de legendă, dar care își *trăiește* legenda sa, corabie de vis, dar ancorată în viața reală, Shangri-La-ul californian unde curge elixirul nemuririi ...

[1] Posedat de propriul său mit, starul îl impune universului filmului din care s-a născut. El pretinde sau refuză roluri în numele propriei sale imagini. P. Richard Wilm n-a vrut să turneze niciodată decît în filmele în care era biruitor în dragoste. Gabin, înainte de 1939, pretindea să moară la sfîrșitul filmului. *(n.a.)*.

„LITURGHIA STELARĂ"

Înălțate la rangul de eroi, divinizate, starurile sînt mai mult decît obiecte de admirație. Ele sînt de asemenea subiecte de cult. Un embrion de religie se formează în jurul lor.

Această religie își răspîndește sămînța în lume astfel că într-un fel nimeni din cei care frecventează sălile întunecoase nu este într-adevăr ateu. Dar printre „mulțimile cinematografice" se distinge tribul credincioșilor care poartă relicve, cei consacrați devoțiunii, nelimitate, fanaticii sau *fan*-ii [1].

Să facem distincție între fanaticii cinematografului, cărora nimic din ce este unghi de filmare nu le este străin, și adoratorii starurilor. Această a doua categorie constituie masa idolatră a *fan*-ilor care pot fi evaluați la 5 sau 6% din populația totală din Franța, Anglia și Statele Unite.

Cultul lor se alimentează întîi din publicațiile specializate. Nu există reviste de teatru, de dans,

[1] Prescurtare de la cuvîntul englezesc *fanatic*. Fenomen sociologic pe care îl întîlnim în toate timpurile legat de popularitatea cîntăreților sau a actorilor. Dar dacă într-o vreme *fan*-ii se mărgineau să colecționeze butoni, bucăți de cămăși sau de alte veșminte ale idolului lor, de vreo două decenii încoace *fan*-ii proliferază, odată cu apariția microsilloanelor și a răspîndirii pe scară largă a acestor discuri, ei organizîndu-se în cluburi și participînd, în grupuri masive, la orice apariție în public a idolului lor, acțiuni care se transformă de cele mai multe ori în adevărate accese de isterie colectivă.

de cîntec, consacrate actorilor, dansatorilor și cîntăreților, în schimb revistele de cinema sînt consacrate, în cea mai mare parte, starurilor. În legătură regulată, oficială și intimă cu regatul starurilor, ele revarsă asupra „credincioșilor" toate elementele însuflețitoare ale „credinței": fotografii, interviuri, cancanuri, vieți romanțate etc.

Există un canal mai direct, mai personal, mai emoționant decît revista, deși ca le poate împrumuta coloanele sale: curierul starurilor. Actorii de teatru, dansatorii, cîntăreții primesc o corespondență importantă de la admiratori, dar aceea a starurilor o depășește prin număr și se deosebește de ea prin conținut.

Scrisorile adresate vedetelor din Hollywood se pot evalua la cîteva milioane pe an. Un mare studio primea lunar, în 1939, de la 15 000 la 45 000 de scrisori sau cărți poștale, cifră minimă în raport cu alți ani. După părerea Margaretei Thorp, un star de primă importanță primește 3 000 de scrisori pe săptămînă.

În Franța, legăturile între vedete și admiratorii lor sînt directe. În Statele Unite studiourile girează direct „Fan Mail Departments", adevărate servicii de meteorologie care consideră numărul scrisorilor primite de o artistă ca barometru exact al opiniei publice față de ea. Acest barometru ne va permite să recunoaștem înaltele presiuni mistice care întreține *star-system*-ul.

Cluburile vedetelor sînt capele unde se glorifică pasiunile extraordinare. Idolul vine în mod periodic pentru a-și sanctifica clubul. El dezvăluie aspecte noi ale vieții sale particular-publice, ale activității sale cinematografice. Răspunde întrebărilor care i se adresează. Cîntă, dansează, sau organizează o excursie colectivă. Jean Marais își plimbă admiratoarele sale cu un vaporaș fluvial. Resursele clubului, ca și acelea ale bisericilor, sînt folosite în parte pentru opere caritabile, în parte pentru propagarea „credinței". Efigia în bronz a lui Luis Mariano este răspîndită printre credincioșii săi. Fiecare star are cultul său particular. Sînt cluburi deschise în mod democratic primu-

lui venit dintre admiratori, altele cu caracter ezoteric. Accesul la clubul Deannei Durbin a fost rezervat unei elite. Pentru a adera la el trebuia:

— să fii văzut cel puțin de două ori fiecare film al Deannei Durbin;

— să prezinți o importantă colecție de documente în legătură cu vedeta;

— să fii abonat la „Deanna Journal".

— „Clubul Joan Crawford" a fost unul din cluburile cele mai bine organizate. Orice postulant primea următoarea scrisoare:

„Dragul nostru corespondent,

Vă mulțumim din inimă pentru interesul pe care îl manifestați față de mișcarea noastră. Sîntem fericiți de a vă comunica informațiile pe care ni le cereți și sperăm că vă vor fi de oarecare folos.

«Clubul Joan Crawford» a fost fondat în mod oficial în septembrie 1931 și a devenit unul din cluburile cele mai importante și mai active. Avem membri atît în America, cît și în Anglia, Islanda, Australia, Scoția, Africa de Sud și chiar Java.

Domnișoara Joan Crawford este viu interesată de activitatea noastră. Ea nu se mărginește să trimită personal fotografii dedicate tuturor noilor noștri membri cu ocazia apariției revistei clubului nostru. Răspunde, în sfîrșit, la toate întrebările pe care veți dori să i le puneți într-o rubrică regulată a magazinului nostru: «Cutia cu întrebări a lui Joan».

Sîntem mîndri de revista noastră care publică articole numeroase și interesante despre domnișoara Crawford și membrii noștri de onoare: noutăți ale clubului, cancanuri, ultimele noutăți din Hollywood, New York și Londra, centre mondiale ale spectacolului. Avem un comitet de redacție printre membrii clubului nostru și invităm în mod cordial pe cine dorește să ne prezinte articolele sale. Printre colaboratorii noștrii îi numărăm pe Jerry Asher și Katherine Albert, doi din cei mai buni prieteni ai domnișoarei Crawford, amîndoi scriitori de profesie, și care sînt capabili să ne vorbească despre ea.

Calitatea de membru îți dă dreptul la: o fotografie cu dedicația domnișoarei Crawford, o carte de membru, o listă a membrilor, șase numere din «Crawford News» care apare o dată la două luni, și la toate privilegiile acordate de club. Cotizația se ridică la 50 cenți pentru America, 75 de cenți pentru străinătate (sau 3 șilingi), care se pot plăti cu cupoane internaționale.

Sperăm să avem în curînd plăcerea de a vă număra printre noi.

A dumneavoastră, Marian L. Dommer, președintă în funcție".

(Margaret Thorp, *America at the movies*, pag. 67 — 68).[1]

La picioarele fiecărui star se ridică în mod spontan o capelă, adică un club. Unele devin catedrale, așa cum este clubul Luis Mariano, care a putut număra peste 20 000 de zeloși. În Statele Unite fiecare „biserică" organizează în mod periodic pelerinaje la Hollywood, acest nou Ierusalim.

Festivalurile sînt ca niște mari sărbători ale sfîntului sacrament, cînd starul coboară să asiste personal la triumful său. Fervoarea se poate transforma atunci în frenezie, adorația în delir.

Reviste, fotografii, corespondența vedetelor, cluburile, pelerinajele, ceremoniile, festivalurile sînt instituțiile fundamentale ale cultului starurilor. Trebuie să examinăm acum însuși cultul.

Iubirea *fan*-ului nu poate să *posede* — aceasta, atît în sens sociologic cît și în sensul fizic al termenului. Starul scapă de apropierea intimă. Dragostea pentru star e lipsită de gelozie, de invidie, poate fi împărțită, puțin sexualizată, adică adoratoare. Adorația implică raportul „rîmă-stea". Desigur raportul „rîmă-stea" se exprimă în cadrul dragostei adevărate dintre două ființe, într-o reciprocitate perfectă. Adoratorul vrea ca adorata să fie ea însăși adoratoare. „Rîma" se vrea stea la rîndul său.

---

[1] Marea actriță (n. 1908) a murit la 10. V. 1977; se pare că s-a sinucis, disperată că Hollywoodul a uitat-o, în ultimii ani nemaifiind solicitată să filmeze.

Fan-ul acceptă pur și simplu să fie „rimă". Ar vrea să fie iubit, dar cu toată modestia. Această inegalitate caracterizează dragostea religioasă, adorația lipsită de reciprocitate, dar care în final e recompensată.

Scrisorile trimise starurilor exprimă această adorație, revistele și fotografiile o întreținu, cluburile o instituționalizează.

Scrisorile repetă într-una aceleași fraze: „Sînteți starul meu preferat ... Am văzut ultimul dumneavoastră film de șase, șapte, opt ori". Un corespondent afirmă că a văzut același film de o sută treizeci de ori! Scrisorile sînt laude, încîntare, extaz, profesie de credință.

O anchetă întreprinsă de J. P. Mayer printre spectatorii și spectatoarele cinematografelor britanice, și care n-au fost aleși dintre fanaticii starurilor, a dat la iveală o serie de mărturii în care limbajul dragostei („sînt îndrăgostită de") se îmbină cu al adorației („idolul meu"). E poate util să cităm cîteva din aceste mărturii publicate în volumul: J. P. Mayer, *British Cinemas and their audiences (Cinematografele britanice și spectatorii lor)*.

— Vîrsta: 21 de ani, sex feminin, dactilografă, englezoaică:

„La 17 ani mă pasionau poveștile de dragoste. Tyrone Power era idolul meu și eu vedeam filmele lui de patru sau cinci ori. Cred că trebuie să mă fi îndrăgostit de el și împuiam urechile surorii și prietenilor mei pînă ce se săturaseră pînă peste cap. Îmi plăcea interpretarea sa, felul cum făcea curte, curajul și îndrăzneala sa. Cînd își săruta partenera principală, un fior ciudat îmi trecea prin șira spinării pînă în inimă. Uneori, în visele care mi se păreau foarte reale, îl vedeam îmbrățișîndu-mă. Acest lucru poate părea ridicol, dar este exact ceea ce simt. T. Power este tipul însuși al cavalerului a cărui personalitate se află în raport cu fizicul. I-am văzut toate filmele pînă la ultimul, înainte să se fi angajat în infanteria marinei. Îmi lipsește acum cînd nu-l mai văd pe ecran și sper să-l

revăd foarte curînd. O invidiez pe frumoasa sa soție Annabella[1], *dar o iubesc pentru că este o actriță drăguță și bună*". (British cinemas and their audiences).

— Vîrsta: 22 de ani, sex feminin, funcționară, englezoaică.

„*Cînd aveam aproape zece ani m-am îndrăgostit de Jan Kiepura*[2] *pe care îl văzusem în* Tell me to night (Cîntecul nopții). *Veți spune că asta nu era dragoste. Poate, dar inima mea bătea cu adevărat. Adulții mă asigurau că aceasta va trece. Dar nu s-a întîmplat așa. În tot timpul adolescenței mele continuam să mă îndrăgostesc de vedete și de fiecare dată sufeream îngrozitor. Aș fi vrut să le iubesc și ca ele să mă iubească. Uneori accasta dura cîteva zile, alteori săptămîni sau luni. De cîte ori le vedeam, mă îndrăgosteam din nou. Nimeni nu știe cît de nenorocită am putut să mă simt și totuși cînd mă gîndesc acum la asta îmi dau seama că totul era atît de real pentru mine încît nu-mi puteam închipui fericire mai deplină decît să visez că într-o zi i-aș întîlni pe acești oameni. Mă gîndesc că toate astea mi-au schimbat viziunea despre dragoste. Atențiile adoratorului meu mă enervau. Disprețuiam întîlnirile cu el și avansurile sale îmi păreau copilărești și neexperimentate ... În prezent am rupt mai multe prietenii încîntătoare din cauza nostalgiei pentru ceva deosebit: ceva întemeiat pe prima mea idee despre dragoste*" (Ibid)

---

[1] Suzanne Charpentier. Actriță franceză (n. 1909), a turnat în Franța, S.U.A., Spania. A jucat în filmele: *Napoléon* (A. Gance, 1927) *Milionul* (R. Clair, 1931), *19 iulie* (R. Clair, 1932), *Nopți marocane* (J. Duvivier, 1935), *Puterea dragostei* (M. L'Herbier, 1936). S-a retras din cinematografie în 1950. A fost soția lui Tyrone Power.

[2] Cîntăreț de operetă de origine poloneză (1902—1966), care a jucat în perioada dintre cele două războaie în nenumărate filme muzicale, printre care citäm: *Orașul cîntecului* (Carmine Gallone, 1932) realizat în Anglia; *Dăruiește-ne noaptea* (1936), realizat la Hollywood, *Adio Mimi!* (1947), turnat în Italia, *Valsul briant* (1949), în Franța, *Țara surîsului* (1952), în Germania.

— Vîrsta: 22 de ani, sex feminin, studentă în medicină, englezoaică.

„Deanna Durbin a fost primul și unicul meu idol. Îi colecționam fotografiile, articolele din ziare în legătură cu ea și petreceam ore întregi să le lipesc în album. Aș fi cheltuit toți banii mei de buzunar pentru a cumpăra o carte groasă și costisitoare în care ar fi existat cea mai mică fotografie a ei. O adoram și admirația mea pentru ea avea o mare repercusiune asupra vieții mele. Aș fi vrut să-i semăn cît mai mult posibil, atît în ce privește îmbrăcămintea mea cît și manierele. Cînd trebuia să cumpăr o rochie nouă căutam în fotografiile cu Deanna Durbin vreuna care *să-mi placă. Mă coafam ca și ea și mă aflam în tulburătoarea situație în care mă întrebam mereu ce-ar fi făcut Deanna în locul meu, și acționam ca și ea. Ea a avut mai multă influență asupra mea decît toate cărțile. Mă duceam să-i văd toate filmele. Îmi amintesc că rula din nou* Three smart girls (Trei fetițe dulci, *H. Koster, 1936) într-un oraș situat la 16 kilometri distanță de al meu. Obținînd în sfîrșit permisiunea de a merge, am putut să mă bucur de imaginea «Deannei mele», cum îi spuneam eu. Cumpăram toate discurile ei și le puneam să cînte pînă la uzură".* (ibid)

— Vîrsta: 20 de ani, lucrătoare în industria de tricotaje, englezoaică:

„M-am îndrăgostit de idolul meu. Era un nou venit: Gene Kelly[1]. *M-am îndrăgostit de el cînd l-am văzut în* For me and my gal (Pentru mine și pentru fata mea, *B. Berkeley, 1942*), *pe care l-am văzut deja de patru ori și pe care l-aș putea revedea încă. Am văzut* Cover girl (Modelul, *Ch. Vidor, 1944*) *de cinci ori. Am o fotografie a lui Gene Kelly trimisă direct de M.G.M.*[2]. *M-am îndrăgostit de*

[1] Actor și regizor american (n. 1912), văzut la noi în filmele *Un american la Paris* (Vincente Minnelli, 1951), ***Cîntînd în ploaie*** (Stanley Donen, 1952), *Procesul maimuțelor* (Stanley Kramer, 1960) etc.; a obținut premiul „Oscar" în 1951 pentru contribuția adusă filmului-balet.

[2] Inițialele marii companii cinematografice americane Metro-Goldwyn-Mayer.

Gene în timpul scenei de dragoste pe care a jucat-o cu Judy Garland în For me and my gal. *În timpul acestei scene exista un sărut prelung în timp ce Judy Garland strîngea pumnii atît de tare încît încheieturile îi deveneau albe. N-am să uit niciodată asta"* (ibid.)

— Vîrsta: 18 ani, sex feminin, englezoaică:

„Actorul meu preferat este, deocamdată, Bing Crosby... Mă gîndesc la el neîncetat, mă întreb care pot fi reacțiile sale față de anumite fapte diverse. Încerc să-mi închipui ce face în diferitele momente ale zilei, îmi imaginez filme pentru el, idei pentru emisiuni, mă întreb cum arată soția și copiii săi și sper să-l pot întîlni înainte de a îmbătrîni.

Ascult ce spun oamenii despre el, citesc toate faptele diverse care vorbesc despre dînsul, cercetez ziarele ca să știu cînd are retransmisie și aranjez astfel lucrurile ca să-l pot asculta chiar atunci cînd două emisiuni la care participă sînt transmise simultan pe două posturi cu lungimi de undă diferite. Îmi petrec timpul trecînd de la un program la altul, de teamă să nu pierd «un moment al lui Bing». Sînt la curent cu publicitatea sa, îmi notez cele mai bune rețete ale sale; prefer să-l aud pe Bing cîntînd mediocru decît pe oricare altul minunat. Prefer un «insucces» al lui Crosby decît oricare triumf al altuia, îmi place sunetul glasului său în timp ce vorbește.

Cînd citesc că domnul Crosby e puțin afabil cu ziariștii, îl apăr. Unii spun că-i leneș, dar eu îl admir, admir indolența sa de a se impune. Tot așa cum Frank Sinatra îi face fanatici pe adolescenți și pe «Bobby Soxers», Bing produce un efect asemănător (deși mai calm) asupra mea. Nu mă pamez după el, dar mă simt slabă de tot cînd îl aud. Glasul lui mă face fericită, încît îmi vine să zîmbesc și chiar să rîd în gura mare. Cînd îl văd pe Bing pe ecran îmi bate inima și doresc ca toată lumea să-l iubească.

Să fie asta dragoste? Nu știu. Cu tot fanatismul meu față de el, nu i-am scris niciodată, nu

i-am cerut un autograf, nici nu colecționez tăieturi din ziar în legătură cu el, pentru că sînt prea leneșă. Înainte de Bing îl preferam pe Mickey Rooney. Oare din cauza lui sau a rolurilor sale am încetat să-l prefer? Nu știu. Oricum, nu-i din cauză că s-a recăsătorit de atîtea ori; viața particulară a starurilor nu le afectează cu nimic talentul" (ibid).

La această mărturisire citată de J. P. Mayer în *British Cinemas and their audiences* (lucrare alcătuită mai ales din aceste mărturii), voi adăuga un fragment dintr-o scrisoare, prilejuită de cultul pentru James Dean, ce mi-a fost adresată (în urma publicării în revista americană „Evergreen Review" a textului meu despre James Dean, pe care îl vom întîlni mai departe):

West Toledo, 8 septembrie 1958

„Dragă E.M.

Cum sînt un fan devotat al lui James Dean, am obținut primul meu exemplar din «Evergreen Review» (mulți alți fani ai lui James Dean îmi vorbiseră despre această revistă) cu eseul dumneavoastră și frumoasa fotografie a preaiubitului meu Jimmy pe coopertă. Este un foarte frumos omagiu adus marelui nostru star, apărut în momentul celei de a treia comemorări a zilei cînd Jimmy și-a luat rămas bun de la noi.

Nora mea și cu mine am urmărit cariera lui Jimmy de la prima lui apariție la T.V. pînă ce a plecat la Hollywood să electrizeze publicul din lumea întreagă, și pînă în ziua acea tragică de septembrie, cînd am simțit că pierdusem parcă un prieten personal. M-am dus de trei ori la Fairmount, Ind., în zilele de 2 și 3 august 1956, la 10 februarie 1957 (aniversarea lui Jimmy este la 7 februarie), iar la 29 și la 30 septembrie 1957 pentru a omagia pe marele star. De fiecare dată am întîlnit numeroși fani ai lui Jimmy veniți din diferite state ale Uniunii și mormîntul său era acoperit cu o grămadă de flori (nu rămîne niciodată fără flori) oferite atît din numeroase țări străine cît și din diferite state ale Uniunii.

Am văzut de multe ori cele trei memorabile filme ale lui Jimmy ca și The James Dean story (Povestea lui J.D.). *Inutil de a mă întreba de cîte ori, pentru că sînt sigură că veți socoti că exagerez și nu mă veți crede. Fac parte din cele cinci cluburi dedicate memoriei lui James Dean. Unul din ele «James Dean World Wide Club», din Londra, este universal, președintele lui fiind Jimmy James.*

Sîntem o mulțime de admiratori în lume, de toate vîrstele, culorile și credințele. James Dean a emoționat pe mulți oameni din lumea întreagă. A influențat multe suflete singuratice și a inspirat pe atîția tineri să meargă înainte și să realizeze ceva în viața lor. Cine ar putea tăgădui că memoria sa este o mare forță spre Bine? Aș putea continua la nesfîrșit, domnule Morin, dar vreau tocmai să termin cu acest scurt poem:

Strălуce steaua noastră

Un astru umple bolta cu strălucirea-i rară.
Puternica lui rază o împarte peste toate.
Scînteie dimineața, și la amiezi, și-n sară.
Un astru cum e-acesta să cadă-n veci nu poate.

Un somn de înger timpul pe el a așternut.
Nimeni nu izbuti-va să-i ia locul, nicicînd.
E Micul Prinț al nostru, de-alți prinți, neîntrecut
Cu chip de neuitat, chip unic blînd și sfînt.

Cerul ți-a dăruit harul lui Jimmy Dean;
Să-l vedem pe ecran tuturor ne-a fost dat.
Azi amintirea lui ne-o împărtim, și, lin,
În inimile noastre etern va fi păstrat.

Toate formele dragostei, de la cele mai naive pînă la cele mai tulburătoare, toate treptele dragostei se găsesc în aceste mărturii. Să examinăm acum alte mărturii de iubire.

Dăruirea de sine, dragostea se îmbină cu daruri concrete care o simbolizează și o consacră. Sînt mai multe feluri de daruri, începînd cu darul „laic", cheltuială de prestigiu care, dealtfel, atrage un dar din partea starului, pînă la ofranda religioasă, umil gest de pietate, care speră să obțină în schimb binefacere sau bunăvoință (un dar

e rareori gratuit!), dar vrea întîi să bucure sufletul idolului. Flori, bibelouri, jigouri, amulete, statuiete, pulovere, animale, păpuși etc. sînt ofrande care se îngrămădesc la picioarele starurilor.

În fiecare săptămînă Luis Mariano[1] mulțumea: „Mulțumesc tuturor prietenelor și tuturor prietenilor pentru florile, cadourile și urările la aniversarea mea" („Cinémonde", 27, 4, 1954).

„Mii de mulțumiri pentru frumosul pulover albastru pe care mi l-ai dăruit chiar înainte de plecarea mea în călătorie. Nu mi-a folosit, desigur, în Mexic, în schimb în Canada l-am purtat cu plăcere, căci e grozav de călduros. Încă o dată, toate mulțumirile și prietenia mea, Odette, și pe curînd" (*ibid*, 23, 4, 1954).

„Îi mulțumesc Violetei pentru această cutie originală de tutun care îmi amintește călătoria mea în regiunea minerilor. Îți mulțumesc pentru darul dumitale folositor cît și orginal, dragă Lisa din Bruxelles. Mulțumesc, cu multă întîrziere, cărților poștale ale Odettei din Nantes... Mulțumesc și Monique-i S. din Lilas pentru darul său trimis prietenilor noștri din St-Fargeau" (*ibid.*, 27, 10, 1955).

„*Marcella* — Am primit cele două splendide volume din *Istoria Artei*, și-ți mulțumesc mult. Dar... ca să fiu sincer, o să-ți spun că tocmai le cumpărasem ... Crezi că ar fi posibil să le schimbi, la librarul dumitale? Poate, dacă îl cunoști bine..." (*ibid.*, 20, I, 1954).

„*Marie-Antoinette* — Mama și Maria-Luisa sînt foarte mișcate de darurile dumitale ca și eu însumi și îți mulțumesc în mod afectuos".

„*Juanita din Alaya* — Felicitări pentru frumoasele dumitale fotografii în costum de baie, gitană, pălărie mexicană și cele două pisici, Figaro și Tchi-Ti-Kin, și intrarea fermei mele din Sare cu

---

[1] Cîntăreț și actor francez, de origine spaniolă (1920—1971), a jucat în mai multe filme muzicale printre, care: *Frumoasa din Cadix* (Raymond Bernard, 1953), *Cîntărețul mexican* (R. Pottier, 1956), *Serenadă în Texas* (Richard Pottier, 1958), *Secretul lui Marco Polo*.

o podoabă atît de încîntătoare. Toate felicitările mele pentru reușita dumitale".

„În primul rînd mulțumesc pentru amabilele lor cărți poștale Edithei Baugert, din Mulhouse; frumoasei Louise pentru cărțile ei poștale din N. D. și pentru clopoțel, ca și pentru încîntătoarele păpuși din colecție; urez sănătate Paulei și complimente amîndurora; mulțumesc pentru acest frumos cîine și îi urez la mulți ani Paulei. Pisicuța Rachelei Iglésias e drăgălașă".

„*Martha* — îți mulțumesc pentru statueta Madonei și pentru frumoasa dumitale fotografie".

„*Geneviève din Bordeaux* — Îți mulțumesc pentru icoana Sfîntului Anton din Padova.

Îți mulțumesc pentru florile atît de frumoase.

Mulțumesc pentru minunatele flori care mă așteaptă la Vésinet.

Mulțumesc de asemenea pentru petala de trandafir, simbol al unui întreg buchet și pentru prietenia care-o însoțește.

Îți mulțumesc pentru amuletă și de asemenea pentru acea mare dorință de dezmierdare inspirată de mustața mea ... ..." (*ibid.*, 24, 12, 54).

Daruri destinate trupului (pulovere, hrană), daruri simboluri sau fetișe (petale, păpuși etc.) evocă aici darurile în natură și ofrandele simbolice ce se amestecă la picioarele altarului în timp ce fumegă tămîia elogiilor. Se poate chiar vedea concepîndu-se o jertfă umană, ca la adolescentul care i-a oferit Normei Shearer bucăți de piele tăiate din propriul său trup...

Ca în orice alt cult, credinciosul ar fi mulțumit ca zeul său să-l asculte și să-i răspundă. Scrisorile aduc starturilor numeroase confidențe, taine sentimentale, familiale, profesionale. Unii corespondenți reiau în fiecare săptămînă confesiunea întreruptă și dezvăluie astfel atenției mărinimoase a starului viața lor în tranșe săptămînale.

Starul trebuie în schimb să consoleze sau să dea sfaturi, chiar ajutor și protecție. Unii cer starurilor, pe care le-au văzut atît de generoase pe ecran, să le procure de lucru, ca și bani, haine vechi.

Aici starul se confundă cu imaginea sa de pe ecran și o transcende: înglobînd în sine virtuțile morale ale eroilor din film, el devine analog sfinților protectori, îngerilor păzitori. „Joan Crawford este steaua mea bună, o simt lîngă mine asemenea unei zeițe în ceasurile mele cele mai deprimante". (Scrisoarea unei tinere fete, citată, de Curt Riess, *Hollywood inconnu*, pag. 105).

De aceea, starul este consultat asupra tuturor problemelor, obișnuite sau extraordinare și răspunsurile sale îi conduc pe credincioși, pe drumurile spinoase ale vieții. Corespondența lui Luis Mariano ne descoperă un eminent ghid spiritual, care știe să îmbine sfatul concret, igienic sau alimentar, cu mustrarea morală și cu preceptul metafizic:

„*Cellou:* Dacă am putut, fără să știu, să-ți alin puțin durerea, sînt fericit. Dar mi-ar place ca să-ți temperezi puțin acest sentiment prea puternic și să n-ai pentru mine decît prietenia frățească pe care o resimt față de dumneata. Mult curaj și caută ceva mai bun... Fericirea este pretutindeni și așteaptă cuminte la întîlnirea cu fiecare din orele noastre. N-o vei găsi niciodată în imagini și iluzii". („Cinémonde", 17, 12, 1954).

„*Andrè Rodrigue:* Singurul mijloc de a deveni un bun cîntăreț, e de a munci mult, cu profesori buni". *(ibid.*, 21, 12, 1954).

„*Doamnei Nguyen Dinh-Thoi:* Nu știu prea bine ce să te sfătuiesc: doar dumneata singură poți decide, împreună cu soțul dumitale, despre eventuala dumneavoastră întoarcere în Indochina. În ceea ce privește lecțiile de solfegiu, este totdeauna bine ca și copiii să ia de timpuriu legătura cu arta muzicală care le va aduce mai tîrziu, chiar dacă nu se servesc de ea din punct de vedere profesional, bucurii și consolări". (*ibid.*, 11, 2 ,1955).

„Și eu sînt convins că dumneata poți scrie povestiri, chiar și nuvele. Romane vei scrie mai tîrziu. În orice caz, aștept prima operă. Mai scrie". *(ibid.*, 3, 12, 1954).

„Eu sfătuiesc pe o tînără fată să nu joace în cinema, căci în fiecare lună există în Franța peste o mie de tinere fete care au aceeași idee, și cinematograful nu este o meserie ușoară". *(ibid.*, 11, 2, 1953).

„*Liliane Troarn* — Ai dreptate, tînără surioară, meseria de actor este foarte grea; totuși nu te descuraja și peste cîțiva ani vom vorbi serios despre asta". *(ibid.*, 3, 12, 1954).

„*André Donald* — Dumneata, de asemenea, vrei să faci cinema. ... Urmărește o clipă corespondența vedetelor, apoi repede-te pînă la porțile studioului ... și vei vedea. Nu-i chiar așa de ușor. Totuși, cu multă voință și puțin talent trebuie să reușești. Este indispensabil să urmezi mai întîi cursurile de artă dramatică și de asemenea cursurile de dicțiune". (*ibid.*, 18, 3, 1955).

Starul exprimă, cînd se ivește ocazia, cîteva gînduri despre firea omenească:

„Eu n-am preferințe: pentru mine o femeie trebuie să fie sentimentală, drăguță ... fără prea multă afectare, simplă, să țină mult la copii, să-i placă să gătească și mai ales să fie cinstită ... ca să nu spun ireproșabilă ... cum mi-o semnalezi atît de bine" (Luis Mariano, *ibid.*, 10, 5, 1955).

„De ce să nu alegi o profesiune mai puțin primejdioasă? Pentru o femeie, crede-mă, o anumită feminitate este încă indispensabilă. Bărbații se uită la femeile trupeșe, dar, în general, se căsătoresc cu femei-copile". *(ibid.*)

„Termin, recomandîndu-ți să nu confunzi sinceritatea cu politețea" (*ibid.*, 6, 4, 1955).

„Trebuie să trăiești potrivit cu epoca ta" (*ibid.*).

„De ce nu trebuie să confundăm desenul cu geniul spontan? Desigur, după doi ani de școală sau de curs trebuie să-ți găsești «adăpost», ca și ceilalți, într-o profesiune frumoasă, pictura cere uneori talent ... desenul necesită pricepere, răbdare și gust". (*ibid.*, 11, 2, 1955).

„Da, în viață e nevoie de voință, pe care unii oameni slabi o numesc încăpățînare.

Cît despre regimul alimentar, dacă nu mănînci decît o hrană sănătoasă, bine pregătită, n-ai de ce te teme". (*ibid.*, 24, 12, 1954).

Starul cunoaşte secretul marilor consolări.

„*Josette din Marsilia:* Dragă copilă de pe frumoasele meleaguri însorite, nu fii tristă! Desigur, mai rămîn cărţi... din cărţile mele; scrie-mi şi îţi voi răspunde în legătură cu această chestiune. Firește, pot să ţi le dedic; acum, e mai uşor, căci mă aflu la Paris, şi deşi sînt foarte ocupat, îţi voi rezerva cîteva minute. Eşti mulţumită?" (Luis Mariano, *ibid.*, 8, 12, 1955).

Sfatul cel mai bun: starul recomandă adoratorilor săi să nu-l adore prea mult:

„*Paris — Madrid:* De ce să se înalţe un monument în marmură şi în aur cu chipul meu în Piaţa Concorde? Hai, nu fii dezamăgită, dar prietenele şi prietenii mei de la club au ceva mai bun de făcut decît să pună mînă de la mînă pentru a-mi ridica o statuie. Caută o altă idee şi să nu-mi porţi pică" (Luis Mariano, *ibid.*, 25, 3, 1955).

„Priveşte în jurul tău şi gîndeşte-te; plimbă-te, trăieşte, ce naiba! — acest slogan nu-i al meu. Nu fă ca unele fete: nu privi pe toţi băieţii cu dezgust sau cu dragoste. În ziua cînd vei fi cu adevărat «îndrăgostită», n-o să-ţi dai seama de asta decît atunci cînd fiinţa la care nici măcar nu te gîndeai va lipsi... Tînărul acela cu privirea aşa de blîndă, colegul acela de birou atît de prevenitor şi la care nici nu te gîndeşti? Crede-mă, cum o arată numele, dragostea fulgerătoare, nu durează. Şi uneori o viaţă este lungă" (*ibid.*, 18, 2, 1955).

„*O lacrimă în suflet* (asta-i prea trist...) 1. De ce nu? 2. Da, se spune că dumnezeu îi face să sufere pe cei pe care-i iubeşte; atunci consolează-te, vei fi răsplătită pentru încercările dumitale; cu atît mai mult, cu cît le cred imaginare. Vei înţelege mai tîrziu vai! că adevărata suferinţă este altceva decît această melancolie cu care te delectezi pentru că ai prea mult timp să-i dedici... Fă orice: muncă, sport, filantropie, dar nu te mai gîndi la acest «vis irealizabil» (*ibid.*, 11, 9, 1953).

Luis Mariano răspundea ca un frate mai mare declarațiilor înflăcărate.

„Nu-mi purta ranchiună și primește din partea noului dumitale frate, o sărutare" (*ibid.*, 6, 4, 1955).

„Mai scrie-mi, și te sărut ca un frate mai mare, așa cum sînt — fără îndoială — și pe curînd" (*ibid.*, 18, 2, 1955).

Dar această sinceritate amicală nu face decît să crească prestigiul mitic al starului: nobila sa dezinteresare, prietenia sa frățească, încîntătoarea lui simplitate dovedesc omenia sa profundă, noblețea sa sufletească.

Modestia contribuie totdeauna la mitul măreției.

Starul este deci ca un sfînt patron căruia credinciosul i se consacră dar care trebuie, și el, să se consacre într-o oarecare măsură credinciosului.

Mai mult decît atît, credinciosul vrea totdeauna să-și consume zeul. De la mesele canibalice (la care este mîncat strămoșul) și mesele totemice (la care este mîncat animalul sacru), pînă la comuniuni și euharistiile religioase, orice zeu e făcut pentru a fi mîncat adică încorporat, asimilat. Prima asimiliare este cunoașterea. *Fan*-ul vrea să știe tot, adică să posede, să manipuleze și să digere mintal imaginea completă a idolului. Cunoașterea este aici un mijloc de apropiere magică. Ea nu tinde să constituie o cunoaștere analitică sau sintetică a starului, ci să „hăpăie" cu încîntare cancanuri, ecouri și indiscreții...

De unde și enorma cantitate de cancanuri hollywoodiene sau altele. Aceste cancanuri nu sînt subprodusele, ci planctonul hrănitor al *star-system*-ului. Cronicarii cinematografici se interesează mai mult de vedete decît de filme și mai mult de bîrfelile despre vedete decît de vedetele înseși. Ei adulmecă, detectează, „kidnapează" ecoul și la nevoie îl născocesc. Informațiile și cancanurile n-au numai funcția să transforme viața reală în mit și mitul în realitate, ele trebuie să dezvăluie totul și să ofere totul unei nepotolite curiozități.

Îngrijirea frumuseții, toalete, produse cosmetice, gusturi alimentare sau estetice, deplasări, mobilier, animale, preciziuni intime constituie materialul cancanurilor. De aceea, sîntem gratificați cu articole ca:

De ce îmi plac cartofii prăjiți de Ginger Rogers. *Trebuie să-ți sileşti soțul să se bărbierească* de Heddy Lamarr.

Capul ras al lui Luis Mariano nu mai are nici un secret:

Mi-am tăiat părul ca să se întărească rădăcina („Cinémonde", 11, II, 1955).

„Nu, nu folosesc nici un fel de briantină, dar îmi îngrijesc foarte regulat părul, și în ultimul timp mi l-am tăiat foarte scurt pentru a-l întări" (*ibid.*, 24, 12, 1954).

Preferințele sale estetice ne-au fost și ele revelate:

„Îmi place orice culoare de păr; fetele de la țară sînt vesele și frumoase" (*ibid.*, 3, 12, 1954). „Lecturile mele preferate ... acum am recitit cu plăcere operele lui Julien Green, Jean Giono și Montherlant ... cînd găsesc o clipă liberă într-un tren, pe un vapor sau într-un avion". (*ibid.*, 3, 12, 1954).

Orice informație șoptită constituie un mic secret care va permite cititorului să pună stăpînire pe o părticică din intimitatea starului. Fiecare va putea eventual încorpora această părticică de intimitate în eul său propriu adoptînd coafurile, fardurile și toaletele și asimilînd materia asimilabilă prin excelență, hrana starului. De unde importanța confidențelor, indiscrețiilor și interviurilor pe care „necredincioșii" le consideră amănunte de disprețuit.

Ca orice cult spontan și naiv, dar întreținut de cei care profită de pe urma lui, cultul starurilor se dezvoltă în fetișism. Dragostea neputincioasă vrea să se fixeze asupra unui fragment—un simbol al ființei iubite, în lipsa prezenței sale reale.

Cancanul corespunde unei nevoi de cunoaștere fetișistă: greutatea starului, mîncarea sa prefe-

rată, marca lenjeriei, circumferința pieptului, sînt „purtătorii prezenței", înzestrate cu precizia și obiectivitatea realului în lipsa realului însuși. Aceeași nevoie se fixează în mod concret asupra fotografiilor, prezențelor—fetișuri universale ale secolului al XX-lea.

Fotografia este cel mai bun surogat al prezenței reale: un alter ego permanent, mică prezență de buzunar sau apartament, radioasă și tutelară, pe care noi putem s-o contemplăm și s-o adorăm.

De aceea aproximativ 90% din scrisorile admiratorilor cer o fotografie. Micile negoțuri în jurul cultului sînt înainte de orice negoț cu fotografii. Fotografiile se strîng, se schimbă. Fotografiile se păstrează, se privesc. Ce nu se poate spune fotografiilor? Ce nu ne spun ele? Autograful completează fotografia cu o amprentă personală, directă, concretă. 90% din scrisori cer de asemenea autografe sau, mai degrabă, fotografia însoțită de un autograf prin care starul își exprimă bunăvoința sa tutelară, „întreaga sa simpatie", „toată afecțiunea sa".

Autograful nu se scrie doar pe o foaie din carnet. „La premiera *Ana și regele Siamului*, două tinere fete între 17 și 18 ani rupseră barajul, se năpustiră spre Van Johnson, își ridicară fusta și cerură idolului lor să le dea un autograf pe corset" (Jules Roy, *Hollywood en pantoufles*, pag. 80).

Fotografiile și autografele sînt cele două fetișuri-cheie. La care se adaugă tăieturile colecționate din presă (materializarea fetișului cancanier), batiste, meșe de păr etc. După prezentarea unui film cu Dorothy Lamour, „Paramount" primi în cîteva zile peste 6 000 de scrisori cerînd o șuviță din părul starului *(Motion Picture Herald*, 5, X, 1940). Pot deveni fetișuri, în sfîrșit, toate obiectele posibile și imaginabile cărora contactul cu starul le-a conferit proprietăți radioactive: mucuri de țigări, butoni de manșetă, gumă mestecată, fir de iarbă sfințit de piciorul starului, șiret de pantofi, bucăți de țesături.

Léo Rosten a catalogat cîteva din aceste cereri și oferte fetișiste, adresate la două staruri din Hollywood în ianuarie 1939:

Săpun de baie
Bucată de blană
Hîrtie pentru șters rujul de buze
Bànju
Lingură
Solniță—pentru piper și sare
O bucată de gumă „pe care ați mestecat-o"
Bicicletă
3 fire de păr
Ace de păr
Încălțăminte sau ciorapi
Ceas-brățară
Perle
Rochie, pantofi și pălărie
Batiste
Ofertă de a-și ipoteca viața sau serviciile sale pentru bani
Telegrame adresate unui văr pentru o aniversare
Capacul unei cutii de chibrituri
Cască de aviator
O parte din coada dumneavoastră de cal sau o buclă de păr
Bon de comandă de trei pagini, în alb, transmisă unui mare magazin
Propunere de a spune rugăciuni
Mucuri de țigări
Fotografii ale starului
11 pagini de „Te iubesc" scrise de 825 ori
Un nasture de la mantou
„Așteptați-mă"
Un purice domesticit, cu numele starului
1 milion de dolari în bilete de cinema
O pereche de chiloți de baie cu autograf
Buton pentru guler
Ofertă de a lua locul cîinelui starului
Fir de iarbă de pe peluza din fața casei starului

Ca și popoarele epocii arhaice care învinovățeau zeul că nu le-a împlinit dorințele, *fan*-ii copleșesc cu reproșuri starurile care nu s-au conformat datoriei lor de a răspunde, sfătui, consola.

O scrisoare adresată lui Robert Taylor a formulat în mod atît de exemplar această revoltă vibrantă a adoratorului încît o revistă a publicat-o, acordîndu-i un premiu de ... un dolar.

„Socotesc că ar trebui să dai mai multă atenție scrisorilor pe care ți le adresează admiratorii.

Dacă neglijezi s-o faci, vei pierde un mare număr din ei. Cînd te-am văzut pentru prima dată într-un film, ți-am trimis o scrisoare. N-am primit niciodată răspuns. Ți-am scris în total trei scrisori la care nu mi-ai răspuns niciodată. Cu ocazia aniversării dumitale, ți-am adresat o frumoasă felicitare pentru care nu mi-ai mulțumit niciodată. Crezi că e bine să te porți astfel cu admiratorii tăi? Pune-te în locul meu și închipuie-ți ce sentimente te-ar putea stăpîni dacă n-ai primi niciodată știri de la o persoană pe care o iubești mult" (citat de Curt Riess în *Hollywood inconnu*, pag. 105).

Credinciosul poate să protesteze cînd idolul său atentează la propria sa imagine. Astfel *fan*-ii lui Bing Crosby se plîng de a-l vedea beat într-unul din filmele sale. Cei ai lui Jean-Claude Pascal nu pot admite ca el să devină blond și Jean-Claude Pascal redevine brun. În acest cadru, problemele mustății sînt evident cele mai acute și ridică probleme pasionate. Dick Powell sau Luis Mariano trebuie sau nu să poarte și mustață? Vedeta nu poate trănșa singură o problemă atît de spinoasă și încredințează admiratorilor săi verdictul:

„Așadar, mă preferi într-adevăr, cu mustață? Sînt tocmai pe cale să organizez un referendum ... pro sau contra ..." (Luis Mariano, „Cinémonde").

Credincioșii controlează mustața și părul idolului lor. Fiecăruia i-ar plăcea să controleze tot și doar singur. Numai cei foarte tineri și cei foarte nebuni îndrăznesc să exprime acest vis:

„Am 13 ani și aș vrea să vă căsătoriți cu mine", se scrie la vîrsta iluziilor (Corespondența lui Luis Mariano, „Cinémonde", 25, II, 1955). Odată iluziile pierdute, nu se mai cere decît o efigie în bronz. Excepțional este cazul acelui irlandez care nutrea încă de la 28 de ani speranța să plece la Hollywood să se însoare cu Deanna Durbin (J. P. Mayer, *Sociology of film*, pag. 181).

Dacă devotații nu se pot stăpîni uneori să-și destăinuie visul, ei îl știu imposibil. Cum conchide în mod filozofic Luis Mariano: „Visați, eu nu sînt

în fond decît succesorul ursulețului vostru de catifea".

Cultul starurilor dezvăluie sensul său cel mai profund în anumite momente de isterie colectivă, ca cele provocate de moartea lui Valentino, sau a lui James Dean, sosirea Lollobrigidei la Cannes, sau aceea a Sophiei Loren la Paris, și alte evenimente „revoluționare". Dekekeuleire citează pe acei locuitori din Bruxelles care în 1928 „îmbrățișau cauciucurile mașinii lui Henri Garat"[1], fapt ce evocă ieșirea anuală, a carului sfînt la Varanasi[2] (*Le cinéma et la pensée*, pag. 50).Se întîmplă la Hollywood ca o mulțime de *girls* să se năpustească asupra unei vedete, s-o ciufulească, să-i rupă cu frenezie impermeabilul sau rochia.

Putem acum desprinde una din trăsăturile fundamentale ale cultului starurilor. Fetișiste, mintale, mistice, însușirea, asimilarea și devorarea sînt moduri diverse de identificare.

Ca orice spectacol, și mai profund încă, spectacolul de cinema implică un proces de identificare psihică între spectator și acțiunea reprezentată. Spectatorul trăiește psihic viața imaginară, intensă, valoroasă, amoroasă a eroilor filmelor, adică se identifică cu ei.

Această identificare se îndreaptă în două direcții: prima este proiecția-identificare amoroasă care se adresează unui partener de sex contrar: Rudolph Valentino, Bing Crosby, Luis Mariano, pentru femei; Greta Garbo, Lucia Bose, Grace Kelly, pentru bărbați. A doua, cea mai răspîndită azi, este o identificare privind un *alter ego*, adică un star de același sex și chiar de aceeași vîrstă. Cum dezvăluie toate anchetele întreprinse în legătură cu acest subiect, tinerii tind să prefere starurile

---

[1] H. Garascu (1902-1959). Actor francez, interpretul unui număr însemnat de filme-operete, multe dintre ele realizate în perioada dintre cele două războaie, de studioul U.F.A. (Germania), printre care *Drumul paradisului*, *Congresul dansează*, acesta din urmă consacrîndu-l pe actor vedetă.

[2] Oraș în nordul Indiei, în statul Uttar Pradesh și situat pe malul stîng al Gangelui, mare centru religios al hindușilor, numit pînă în 1956 Benares.

masculine, fetele starurile feminine[1]. Vîrsta adoratorilor e deseori în funcție de aceea a starurilor. Leo Rosten notează că *scrisorile adresate unei tinere stele provin în mare majoritate de la tineri, pe cînd „fan"-ii mai în vîrstă scriu starurilor „middle aged*[2]". În sfîrșit, preferințele regionaliste (Fernandel la Marsilia, actorii care joacă în filmele western în Munții Stîncoși) ne descoperă la rîndul lor că identitățile nu numai de sex, vîrstă, dar chiar de origine, permit, accelerează sau amplifică procesele de identificare personală. Admiratorii starurilor sînt dealtfel foarte adesea conștienți de acest proces:

De ce preferați acest star?

Identificare	35
Afinitate, simpatie	27
Actorii de acest sex joacă mai bine	22
Idealizare, idolatrie	10
Admirația manierelor, a stilului	4

(Leo Handel, *op. cit.*, pag. 142)

Identificarea care s-a născut în sala de cinematograf poate continua în mod oniric în afara spectacolului: "Am imaginat totdeauna povești (cu mine însămi în rolul eroinei), începînd cu filme și eroi pe care îi iubeam (Școlăriță englezoiacă de 15 ani, citat de J. P. Mayer în *British cinémas and their audiences*).

„Cînd mă întorceam acasă, visam că eram frumoasa eroină, într-o crinolină minunată, cu o pană în păr" (Ucenică coafeză de 16 ani și jumătate, *ibid*).

---

[1] Cf. T. E. Sullenger, *Modern youth and the movies*, în *School and Society*, 1930—32, pag. 459—61, anchetă referitoare la 3295 de elevi din „High School". *Gallup*, publicat de „Time Magazine" în 21, VII, 1941. Rezultatele obținute de *The Bernstein children's film questionnary*, Londra, 1947. Ancheta lui Motion Picture Research Bureau în: Leo Handel, *Hollywood books at its audience*, pag. 147, în care 65% din cei care răspund preferă starurile de același sex (*n.a.*).

[2] De vîrstă mijlocie (în lb. engleză în original).

Dar acest vis se confruntă și se lovește de realitate. Spectatorul se simte foarte mic și foarte singur, și îl vede pe star foarte mare și maiestuos. Devine adoratorul a ceea ce i-ar plăcea să fie el. După tipul starului, așa cum vom vedea mai departe, adoratorul se poate simți atît de umil încît nu mai îndrăznește chiar să se identifice. El poate, de asemenea, să vrea să-și continue visul și caută atunci suporturi mistice identificării: autografe, fotografii, fetișuri, cancanuri, surogate ale prezenței reale, subiecte de prezență mitică, sînt tot atîtea mijloace exterioare pentru a trăi lăuntric în mod mistic viața starurilor. Magia simpatiei intră în acțiune, fie totalmente oniric, fie oniric-practic: în acest caz adoratorul va imita, inconștient sau conștient, ceva din idol.

Mimetismului oniric total (visul în care te identifici starului) îi corespunde atunci un mimetism practic atrofiat: se urmează regimul alimentar și fizic al starului. Se adoptă fardurile și cosmeticele sale. Se imită toaleta, manierele, ticurile sale.

„Mă coafam ca și ea ... Mă întrebam ce ar fi făcut Deanna în locul meu" (Scrisoare citată).

„La 17 ani, văzusem o vedetă despre care tînărul care mă însoțea spunea: are cele mai frumoase picioare din lume și pantofii săi sînt totdeauna splendizi. Eu aveam picioare frumoase și hotărîi că se va spune tot așa și despre mine. Nu știu dacă este așa, dar am cumpărat totdeauna cei mai frumoși ciorapi și pantofi pe care îi găseam, chiar în timpurile mai grele". (Secretară englezoaică de 39 de ani; J. P. Mayer în *British cinémas and their audiences*).

„Îmi amintesc că am copiat stilul unei rochii purtate de Myrna Loy într-un film, și m-am simțit, purtînd-o, că aparțin și eu Hollywoodului. (Dactilografă de 23 ani, *ibid*).

„M-au interesat totdeauna scenele de dragoste și am remarcat totdeauna cîteva trucuri (pe care le-am folosit mai tîrziu), ca de pildă să mîngîi părul iubitului meu, să-i dezmierd fața așa cum văzusem că făceau actorii preferați. Unul din primele lucruri pe care le-am observat e că o actriță

închide totdeauna ochii cînd este sărutată și nu-i nevoie să adaug că am imitat și asta" (tînără fată de 19 ani, *ibid*).

Publicitatea cinematografică organiza uneori chiar mari concursuri de identificare: concursuri „Elena din Troia" (identificarea cu Rossana Podesta[1], concurs „Romeo și Julieta".

„Religia" starurilor e tocmai o practică imaginară care permite dialectica de identificare a *fan*-ului cu starul. Același cult cuprinde iubirile idolatre pentru starul de același sex sau cel de sex opus. Și unele și altele implică aceeași transformare: a starului într-un *alter ego* al admiratorului său, al admiratorului într-un *alter ego* al starului. Căci tot așa cum orice dragoste de sine se exaltă prin dragostea aproapelui, orice dragoste a aproapelui înseamnă și egoism, implică o dragoste de sine. Am văzut că același cuvînt, dragoste, intervine pentru amîndouă formele de adorație. Este deci foarte firesc ca un școlar de 15 ani să scrie: „Idolul meu este Errol Flynn, și m-am îndrăgostit profund de el după vizionarea filmului *Patrula în zori*. Mă gîndesc în timpul nopții la el, îmi închipui că sînt cu el și visez despre el. N-am simțit niciodată aceasta pentru o actriță".

Participarea nu reprezintă doar identificarea spectatorului cu eroul. În ultimă analiză, nici talentul nici lipsa talentului, nici măcar industria cinematografică sau publicitatea, ci nevoia pe care o ai de el creează starul. E neplăcerea nevoii, viața monotonă și anonimă care ar vrea să crească la dimensiunile vieții cinematografice. Viața imaginară a ecranului este produsul acestei nevoi reale. Starul este proiecția acestei nevoi.

Omul și-a înfățișat întotdeauna în imagini dorințele și temerile sale. El a proiectat totdeauna în propria sa imagine — *alter ego*-ul său — nevoia de a se depăși pe el însuși în viață și în moarte.

[1] Actriță italiană de origine argentiniană (n. 1934), revelată de filmul *Plasa*, realizat în 1953 de regizorul Emilio Fernandez, impunîndu-se apoi — și prin frumusețea sa — în filmul *Elena din Troia* (Robert Wise, 1955).

Acest *alter ego* este deținătorul puterilor magice latente; orice *alter ego* este un zeu virtual.

Lucrurile și persoanele din universul ecranului sînt imagini, niște *alter ego*. Actorul se dedublează în rolul său de erou. Proiectarea spectatorului asupra eroului corespunde unei acțiuni de dedublare. Aceste triple dedublări, dacă se poate spune așa, înlesnesc fermentarea mitică. Împletirea lor face să înflorească starul, investindu-l pe actorul real cu potențialități magice. Dincolo de imagine, proiectările mitice se fixează asupra persoanei concrete și carnale: starul. Bineînțeles, investit de *alter ego*, el îl învestește la rîndul său. Starul este cufundat în oglinda visurilor și iese la realitatea tangibilă. În ambele sensuri, *el nu este astfel decît prin puterea proiecției care îl divinizează*. Starul-zeiță se realizează atunci cînd *proiecția* mitică se fixează asupra dublei sale naturi și o unifică. Dar această zeiță trebuie să fie consumată, asimilată, integrată: cultul se organizează la sfîrșitul acestei *identificări*. Starul este rodul unui complex de proiecție-identificare de o deosebită virulență.

Filmul, mașină de dedublare a vieții, recurge la miturile eroice și adoratoare care se încarnează pe ecran, repune în mișcare vechile procese imaginare de identificare și de proiecție, din care se nasc zeii. Religia starurilor cristalizează proiecția-identificare inerentă participării la film.

După virulența, fie a proiecției, fie a identificării, se pot distinge două mari tipuri de zei: zeii-părinți și zeii-fii, sau eroi, sau semizei. „Părintele" este o proiecție atît de distantă și grandioasă a spaimelor și ambițiilor omenești încît credincioșii nu îndrăznesc să se identifice cu el decît în cel mai tainic vis. Cultul marilor zei transcendenți nu comportă decît practici foarte slabe de identificare. Dimpotrivă, eroul bastard al zeului, fiul omului, este subiectul însuși al identificării trăite; el aduce oamenilor mîntuirea, adică mijloacele de a parveni la condițiile zeilor: nemurirea. Trebuie, și e deajuns, ca credinciosul să imite patima eroului-zeu, să reproducă în mod

mistic sacrificiul pentru ca să poată parveni la nemurirea divină.

Star-system-ul cunoaşte, sau mai curînd a cunoscut, istoriceşte, *mutatis mutandis* [1], aceste două categorii ale adoraţiei. La nivelul suprem, inaccesibil, starul „divin". Adoraţia nu recurge încă la nici un mimetism, fie că starul se menţine neclintit distant, fie că, mai simplu, credinciosul se simte prea umil pentru ca să spere că-l va putea imita. Cum spune o secretară deja citată: „Le admiram pe Norma Talmadge[2], Mary Pickford şi mă gîndeam mult la ele, dar n-am dorit niciodată să le semăn sau să fac ce făceau ele".

Dar, de cele mai multe ori, starul se menţine la nivelul eroului divinizat, pe care îl poţi socoti aidoma ţie, cu care te poţi identifica şi care contribuie la salvarea personală a fiecărui credincios.

Desigur, pentru marea masă a spectatorilor, divinitatea starului este embrionară. Iubiri duioase, deosebite, emoţii, visuri, sentimente tandre şi admirative atrag totuşi o oarecare religiozitate. Dacă sentimentul nu este încă religie, el constituie bulionul de cultură. Într-adevăr, acolo sentimentul fermentează, cu candoare şi fervoare — la adolescenţi şi la femei — iar divinitatea starului se dezvoltă.

După Leo Rosten şi Margaret Thorp, 75% pînă la 90% din fani au mai puţin de 21 de ani, cam 80% sînt de sex feminin, oricare ar fi sexul starului.

Preponderenţa feminină dă *star-system*-ului un caracter feminin. „Mitificarea" se efectuează înainte de orice asupra starurilor feminine: sînt cele mai fabricate, mai idealizate, mai puţin reale, cele mai adorate. În condiţiile sociale actuale, femeia este un subiect şi un obiect mai mitic decît bărbatul. Ea este, natural, mai star decît bărba-

---

[1] Schimbînd ceea ce trebuie schimbat (în limba latină în original).

[2] Actriţă americană (1895—1957) care, împreună cu sora sa, Nathalie Talmadge (n. 1898), aparţine perioadei de pionerat a filmului, participînd, ca interprete, la realizarea unui important număr de pelicule mute.

tul. De aceea, descrierile noastre despre star au fost de cele mai multe ori efectuate la feminin. Noi am feminizat firește starul, cuvînt el însuși feminin[1]. Starurile feminine sînt obiectul atracției masculine și al cultului feminin.

Starurile masculine sînt obiectul cultului feminin. Aceasta nu înseamnă că bărbații se dezinteresează de starurile masculine. Anchetele citate („Motion Picture Research Bureau, Gallup", 1941) dezvăluie că preferința pentru starurile propriului lor sex este mai pronunțată la bărbat decît la femeie. Dar, mai numeroase, identificările masculine sînt mai puțin mistice. Starul, pentru bărbat, e mai puțin un arhetip sacru decît un model profan: el imită starul masculin, dar nu vrea s-o recunoască. Îl preferă, dar fără să-l respecte.

Dragostea și admirația pentru staruri nu se concretizează deci în religie decît pentru o parte din public. Această religie este fragilă, supusă agenților de dezagregare. Vine momentul cînd starul îmbătrînește și moare. Vine momentul cînd *fan*-ul îmbătrînește și el: viața reală provoacă eroziuni admirației, îndrăgostita sau îndrăgostitul adevărați se vor substitui starului. Divinitatea starului este efemeră. Timpul o macină. Ea nu scapă de timp decît în viața de apoi a amintirilor ... Moartea este mai puternică decît nemurirea. Dar chiar *această fragilitate ne dezvăluie forța sentimentului religios care se dezvoltă.* Starul este divinizat în ciuda „naturii sale omenești" evidente, supusă vitregiilor soartei, în ciuda cunoașterii estetice a spectatorului, care știe că starul joacă un rol în cinema și nu trăiește o pasiune.

Cu toate acestea, starul stăpînește în același timp profanul și sacrul, divinul și realul, estetica și magia. La fel ca și regii. „O regi, voi sînteți zei", exclama Bossuet. Parafrazînd putem spune: „O staruri, voi sînteți regi! ..." Ascensiunea la tron este deja o divinizare. Tiranii și împărații sînt implicit „preafericiți" și „slăviți". Starul și

[1] Stea în limba franceză: *l'étoile.*

regele sînt ființe din carne contaminate de rolul lor. Aceeași mitologie înconjură persoana lor, o pătrunde, o determină. Aceeași taină publică înconjură viața lor particulară. Aceeași viață de lux, de ceremonie, de spectacol, viață de vis reală, le este impusă. Sînt admirați fără să fie invidiați, căci nu ești gelos nici pe regi, nici pe staruri.

Dealtfel, secolul al XX-lea creează regi din staruri și staruri din regi. Aceștia ocupă același loc, același rol ca și vedetele din „Paris-Match" și „France-Dimanche". Povestea de dragoste dintre Margaret și Townsend[1], „film trăit", a inspirat numaidecît un film jucat: *„Vacanță la Roma*[2]. Căsătoria lui Grace Kelly cu prințul Rainier de Monaco devenită în ficțiune *Dacă Versailles mi-ar fi povestit*[3], consacră analogia mitică a regelui și a starului; fiecare rege, fiecare prinț, fiecare personaj ilustru era încarnat de un star, ceea ce îi permise lui Sacha Guitry să reconstituie măreția istorică a Franței.

Prestigiul regelui se datorează puterii politice. Starul se naște din estetică, adică nu numai din credință, ci chiar din joc. Totuși, el se situează în acel punct unde estetica, în elanul și forța sa de convingere, se depășește pe sine însăși spre a-și găsi vigoarea nativă a sursei sale magice. Starul se află la hotarul esteticii și al magiei. El depășește scepticismul conștiinței-spectatoare, care știe totdeauna că participă la o iluzie.

Desigur, spectatorul știe că starul este o ființă umană și chiar, foarte precis, o actriță care joacă în cinema: desigur, instituțiile cultului starurilor, contrar caracterului lor „mistic" evident, rămîn profane: cluburi, reviste ilustrate, corespondență,

---

[1] Este vorba de romanul de dragoste, care a dus apoi la căsătoria morganatică a prințesei Margaret, sora reginei Elisabeta a II-a a Angliei, cu artistul fotograf Townsend, făcînd să curgă multe valuri de cerneală în presa mondială.

[2] Film realizat de regizorul american William Wyler; protagoniști: Audrey Hepburn (care a primit premiul „Oscar" în 1953) și Gregory Peck.

[3] Film realizat în 1953 de regizorul, actorul și autorul dramatic francez Sacha Guitry (care a rulat și la noi).

daruri, și nu templu, biblie, litanii, ofrande, dar toate procesele divinizării se desfășoară sub formele lor laice și ele sînt acelea care caracterizează starul. Tyler Parker are o expresie justă: „zei antropomorfi — nu trebuie nici să înțelegem termenul întocmai, dar nici să-l luăm ca o vorbă goală".

Starul este făcut dintr-o materie mixtă de viață și de vis. El se încarnează în arhetipurile universului romanesc. Dar eroii romanelor, ectoplasmici și inconsistenți, se încarnează ei înșiși în arhetipul starului. Starul — model și modelat, exterior și interior filmului, determinîndu-l dar determinat de el, personalitate sincretică în care nu se poate distinge persoana reală, persoana fabricată de uzina viselor și persoana inventată de spectator, putere mitică devenită putere reală, deoarece este capabilă de a modifica filmele și scenariile și de a dirija destinele admiratorilor săi — *are într-adevăr aceeași natură dublă ca și eroii mitologiilor, muritori ce aspiră la nemurire, postulanți la divinitate, genii active, semiumani, semizei.* În timpul filmului, acești eroi și aceste eroine luptă, suferă, acționează, salvează. În afara filmului, starurile duc o viață elizeeană de plăceri și de distracții rezervate eroilor după moartea lor.

Eroi, semizei. René Clair o spusese deja în *Adam's* (pag. 50). „Oamenii din epoca luminilor salută semizeii pe care și i-au dăruit. Corpurile fără asemănare ale semizeilor domină lumea... Dragoste! O lume îmbătrînită căreia îi lipseau chipurile lor adorabile... Lor li se cuvine aplauzele fanatice, privirile inspirate de o iubire supranaturală".

Nerozii, fără îndoială. Nerozii de la care sociologul își întoarce privirea gravă; iată de ce nu se îndrăznește să se studieze starurile. Dar savanții noștri sînt lipsiți de seriozitate refuzînd să trateze în mod serios nerozia. Nerozia este *de asemenea* foarte profund înrădăcinată în firea omului. În spatele *star-system*-ului nu se află doar „stupiditatea *fan*-ilor, lipsa de invenție a cineaș-

tilor, combinațiile comerciale ale producătorilor. Există sufletul omenesc. Există dragostea, altă nerozie, alt umanism profund ...

Există și această magie pe care o credem rezervată „celor primitivi" și care se află chiar în centrul existențelor noastre civilizate. Vechea magie e totdeauna prezentă. Prin tradiție, fiecare din satele noastre este dominat de o clopotniță. Dar în sălile din fundul cafenelelor sătești, în hambarele și garajele adorației comune, în orașe, pretutindeni unde se află un ecran alb într-o sală întunecoasă, s-a instalat o nouă religie. Mai mult încă, în fiecare din sufletele noastre, această nouă religie, religia dragostei, domnește atotputernică.

Star-system-ul ține de vechea religie a nemuririi și de cea nouă, atotputernică, o religie pe măsura muritorilor: dragostea.

Europa raționalismului, America raționalizării, cucernice, îndrăgostite, flutură uriașele lor păpuși de carnaval, starurile lor. Să așteptăm pe noii savanți care vor ști să studieze etnografia societăților care nu sînt primitive. E rîndul vostru, africani, locuitori ai Oceaniei, amerindeni, obiecte și victime ale etnografiei! Și nu fiți nici disprețuitori, nici colecționari, cum am fost noi față de voi.

Starurile sînt ca și zeii: totul sau nimic. Substanța divină care umple acest nimic este dragostea oamenilor. Vidul infinit al zeului înseamnă și bogăție infinită, dar această bogăție nu-i aparține. Starul este golit de orice divinitate, ca și zeii. Starul este înzestrat cu tot omenescul, ca și zeii.

STARUL-MARFĂ

Steaua de cinema este zeiță. Publicul o face astfel. Dar *star-system*-ul o pregătește, o gătește, o fasonează, o recomandă, o fabrică. Starul răspunde unei nevoi afective sau mitice pe care nu o creează *star-system*-ul. Dar fără *star-system*, această nevoie nu și-ar găsi formele sale, suporturile sale.

Star-system-ul este o instituție specifică marelui capitalism. Orice cinematografie care, în lumea contemporană, se situează fie în afară, fie la periferie, fie în luptă împotriva marelui capitalism, fie chiar la un nivel capitalist subdezvoltat, nu cunoaște *starul*, în sensul în care îl înțelegem noi.

Tendința „Cinematografului-adevăr" „(Cinéma-vérité") în dezvoltările filmelor sale documentare sau a celor „neorealiste" de la *Nanouk*[1] de Flaherty pînă la *Toni*[2] de Renoir și *La terra trema*

[1] Film documentar de o mare autenticitate și poezie, realizat în 1922, în care ni se povestește viața zilnică a unui eschimos, Nanouk, și a familiei sale. S-a bucurat de un astfel de succes, încît, în mai multe țări, înghețatei care se vindea în pauze la cinematografe i se spunea „Nanouk".

[2] Film turnat în 1935, după un fapt divers real: o crimă pasională și o semi-eroare judiciară, care au dus la omorîrea de către un țăran a unui muncitor străin. Deși succesul comercial al filmului a fost mediocru, el e un film-cheie, constituind o cotitură atît pentru Renoir, cît și pentru cinematograful francez.

(Pămîntul se cutremură)[1] de Visconti, înlătură definitiv starul și eventual chiar actorul profesionist. El reprezintă tocmai tendința fundamentală a cinematografului independent de trusturi sau revoltîndu-se împotriva lor.

Aflate pe treapta de jos a producției capitaliste, producțiile ieftine sînt materialicește obligate să se dispenseze de acest lux care este starul (filme din seria B în Statele Unite, filme costînd mai puțin de 50 milioane în Franța).

Dealtfel, cinematograful ignora starul în primul său stadiu industrial și comercial. Starul s-a născut în 1910, din concurența înverșunată a primelor firme cinematografice din Statele Unite. Starul s-a dezvoltat în același timp cu concentrarea capitalului în industria filmelor, aceste două dezvoltări accelerîndu-se reciproc. Treptat, marile staruri au devenit apanajul și proprietatea marilor firme, așa cum au devenit apanajul și centrul de gravitate al marilor filme.

Treptat, s-a constituit *star-system*-ul. *Star-system*-ul nu este atît o consecință cît un element specific al acestor dezvoltări. Caracterele sale interioare sînt chiar acelea ale marelui capitalism industrial, comercial și financiar.

Star-system-ul înseamnă în primul rînd *fabricare*. Acest cuvînt este folosit în mod spontan de Carl Laemmle[2], inventatorul starurilor: „Fabricarea starurilor este un lucru primordial în industria filmului". Am arătat mai sus că un adevărat lanț manufacturier pune mîna pe tinerele fete detectate de *talent-scout*, raționalizează, standardizează, triază, înlătură piesele defectuoase, montează, asamblează, fasonează, șlefuiește, înfrumusețează, într-un cuvînt *starifică*. Produsul manu-

[1] Filmul datează din 1940, și înfățișează veridic viața pescarilor sicilieni. A fost încununat în același an cu un premiu la Festivalul internațional de la Veneția.

[2] Întemeietorul companiei Independent Motion Picture (1912), Laemmle reușì în scurt timp să-și impună filmele sale datorită unor interpreți care se bucurau pe vremea aceea de o mare faimă, ca: Florence Lawrence, Mary Pickford, Owen Moore, Thomas Ince etc.

STARURI HOLLY-WOODIENE

POLA NEGRI

JOAN CRAWFORD

JEAN HARLOW.

ERROLL FLYNN.

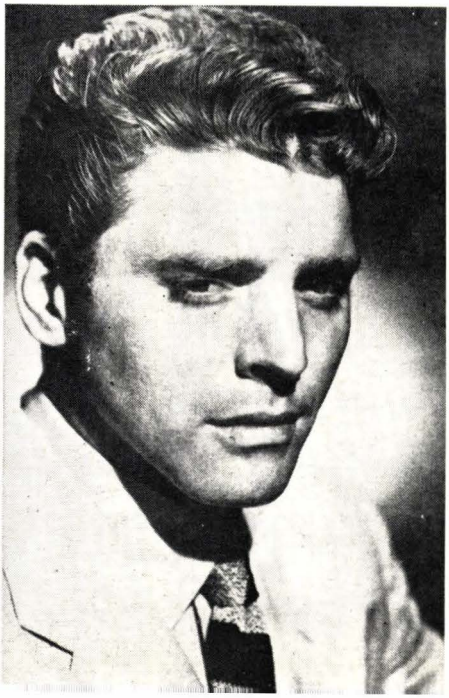
HUMPHREY
BOGART.

CHARLES BOYER.

MARLENE
DIETRICH.

BETTE DAVIS.

GARY COOPER.



BURT
LANCASTER.

DEANNA
DURBIN.

SHIRLEY TEMPLE

Aici împreună
cu John Boles,
în *Micul rebel*,
David Butler, 1938.

INGRID BERGMAN într-o imagine din tinerețe.

În plină maturitate artistică, alături de ANTHONY QUINN (*Plimbare în ploaia de primăvară*, G. Green, 1970).

JUDY GARLAND.

GRACE KELLY
(devenită în 1957
prințesa
de Monaco).

CUPLURI CINEMATOGRAFICE CELEBRE

MARY PICKFORD — DOUGLAS FAIRBANKS.

RUDOLPH VALENTINO — NITA NALDI.

CAROLE LOMBARD – CLARK GABLE.

GRETA GARBO – JOHN GILBERT.

ANNABELLA — TYRONE POWER (în ziua căsătoriei lor, 1938).

Toamna unui star: TYRONE POWER în Italia, nu cu mult înainte de a se stinge din viață.

BARBARA STANWICK – ROBERT TAYLOR.

GINGER ROGERS – FRED ASTAIRE.

LIZ TAYLOR – RICHARD BURTON.

KATHARINE HEPBURN – SPENCER TRACY.

VIVIEN LEIGH – LAURENCE OLIVIER.

SIMONE SIGNORET – YVES MONTAND.

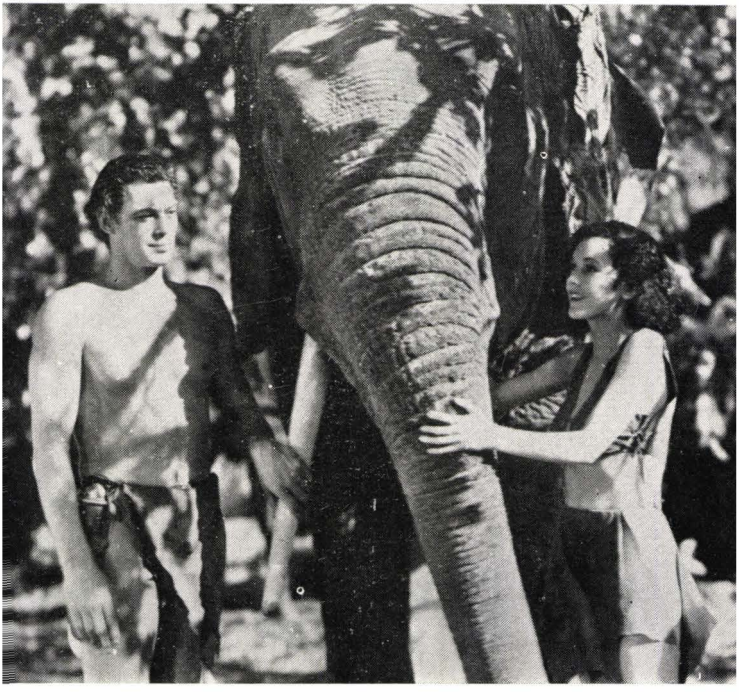
MICHELE MORGAN — o stea fără vîrstă...

MICHELE MORGAN — HENRI VIDAL.

CAMPIONI SPORTIVI— VEDETE DE FILM

SONJA HENIE.

JOHNNY WEISSMULLER (alături de MAUREEN O'SULLIVAN, în *Tarzan, omul junglei* W.S. Van Dyke, 1932).



STARURI EUROPENE

VIVIANE ROMANCE.

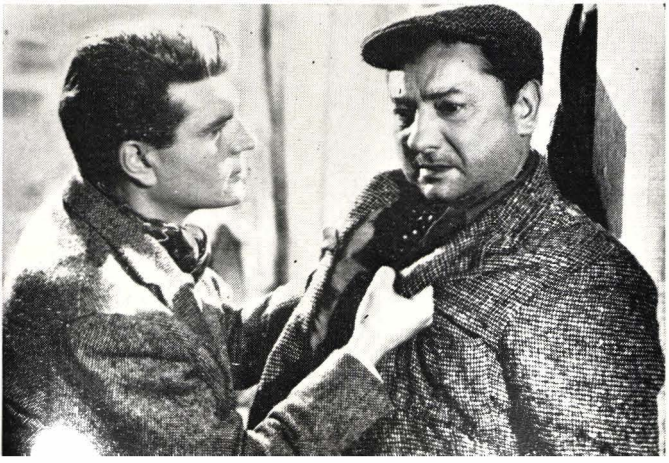
DANIELLE DARRIEUX.

LUIS MARIANO.

JEAN MARAIS
(cu Gill Haword,
în *Misterele*
Parisului,
André Hunebelle,
1962).

JEAN MARAIS,
după împlinirea
vîrstei de 60 de ani.

HENRI VIDAL ȘI
PIERRE BRASSEUR
(în *Porte des Lilas*,
René Claire, 1957).



ALAIN DELON.

GINA
LOLLOBRIGIDA.

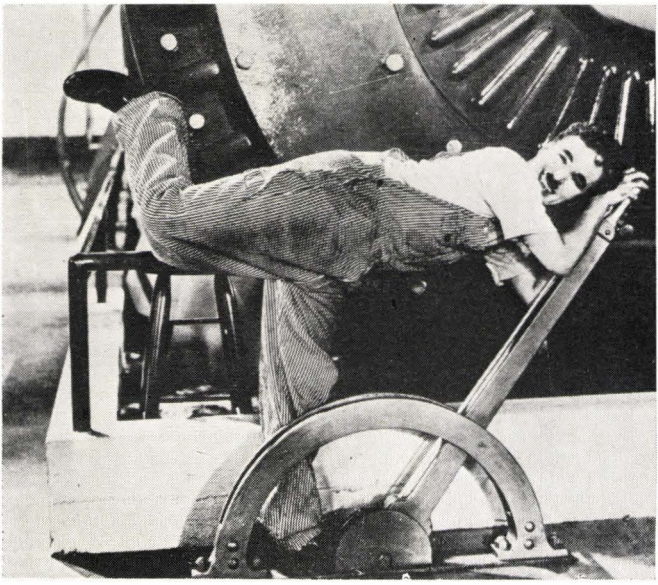
Comisarul Maigret, popularul personaj al romanelor lui Georges Simenon (stînga) și-a sporit celebritatea datorită remarcabilului interpret de pe ecran: JEAN GABIN.

BRIGITTE BARDOT (alături de ANTHONY PERKINS, în *O idilă încîntătoare*, Edouard Molinaro 1963).

BRIGITTE BARDOT, o protectoare a animalelor.

ANNA MAGNANI — deopotrivă vedetă, mare tragediană și mare comediană.

SOPHIA LOREN și MARCELLO MASTROIANNI (*Căsătorie în stil italian*, Vittorio de Sica, 1964).



Un personaj epocal: „CHARLOT" (CHARLES CHAPLIN, în *Timpuri noi*, 1936).

Un inegalabil tandem al comediei burlești: „STAN și BRAN" (STANLEY LAUREL și OLIVER HARDY).

VICTIMA „FURIEI DE A TRĂI“

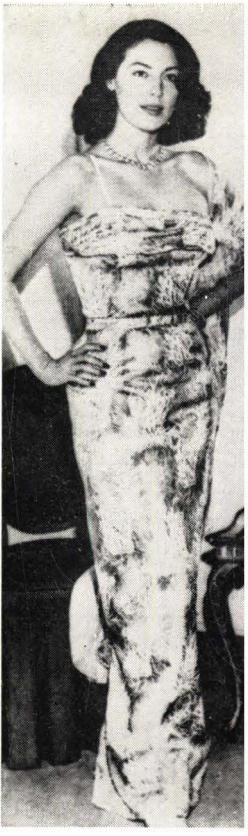
JAMES DEAN.

TRAGEDIA UNEI STELE

MARILYN MONROE (împreună cu cel de al treilea soț, scriitorul Arthur Miller).

MARILYN MONROE într-o secvență celebră din *Șapte ani de căsnicie* (Billy Wilder, 1955).

CEA CARE IZBUTEȘTE „SĂ CLĂTINE HOLLYWOODUL„



AVA GARDNER.

facturat suferă ultimele probe, este rodat, este lansat. Chiar dacă se bucură de succes pe piață, el rămîne încă sub controlul manufacturii: viața privată a starului e prefabricată, în mod rațional organizată.

Între timp, produsul manufacturat a devenit marfă. Starul are prețul său, ceea ce-i firesc, iar prețul suferă cu regularitate variațiile cererii și ofertei, apreciate regulat de *box-office* și „Fan Mail Department". Mai mult, cum spune Baechlin, „modul de viață al starului reprezintă el însuși marfă"[1]. Viața particular-publică a starului este întotdeauna înzestrată cu o eficiență comercială, adică publicitară. Să adăugăm că starul nu e doar subiect, ci și obiect de publicitate: el patronează parfumuri, săpunuri, țigări etc. și multiplică prin acest mijloc utilitatea sa comercială.

Starul este o marfă totală: nu există nici un centimetru al trupului său, nici o fibră a sufletului său, nici o amintire din viața sa care să nu fie aruncată pe piață.

Această marfă totală are alte calități: este marfa-tip a marelui capital: enormele investiții, tehnicile industriale ale raționalizării și ale standardizării sistemului fac efectiv din star o marfă destinată consumului maselor. Starul are toate calitățile produsului de *serie* adoptat de piața mondială, ca și guma de mestecat, frigiderul, mașina de spălat rufe, mașina de ras electrică etc. Difuzarea masivă este asigurată de cei mai mari „multiplicatori" ai lumii moderne: presa, radioul și filmul, bineînțeles.

În afară de aceasta, starul-marfă nu se uzează nici nu piere prin consum. Multiplicarea imaginilor sale, departe de a-l altera, îi mărește valoarea, îl face mai dezirabil.

Cu alte cuvinte, starul rămîne autentic, rar, unic, chiar cînd este împărțit. Matriță foarte prețioasă a propriilor sale imagini, el este astfel un fel de capital fix ca și o valoare în sensul bursier

[1] P. Baechlin, *Histoire économique du cinéma*, Paris, La Nouvelle Edition, 1947, pag. 172 (*n.a.*).

al termenului, ca și minele din Rio Tinto [1] sau zăcămîntul din Iarentis[2]. Dealtfel, băncile din Wall Street aveau un birou specializat unde erau cotate zi de zi, picioarele artistei Betty Grable[3], pieptul Janei Russel[4], glasul lui Bing Crosby, picioarele lui Fred Astaire.

Starul este deci marfă de serie, obiect de lux și totodată capital, sursă de valoare. El este o marfă-capital. Starul este ca *aurul*, atît de prețios încît se confundă cu însăși noțiunea de capital, cu însăși noțiunea de lux (giuvaer) și conferă o valoare monedei fiduciare. Incasoul-aur al tezaurelor bancare a garantat, timp de secole, cum spun economiștii, dar mai ales au impregnat în mod mistic bancnota. Incasoul-star din Hollywood autentifică pelicula cinematografică. Aurul și starul sînt două puteri legendare care atrag în mod vertiginos și fixează toate ambițiile omenești.

Microcosmos al capitalismului, starul se poate compara cu nestematele, cu mirodeniile, cu obiectele rare, cu metalele prețioase a căror căutare scosese Evul Mediu din amorțeala sa economică. El este la fel ca acele produse manufacturate cărora capitalismul, devenit industrial, le asigură multiplicarea în mod masiv. După materiile prime și mărfurile de consum material, tehnicile industriale trebuiau să pună stăpînire pe visele și sufletul omenesc: presa, radioul, cinematograful ne dezvăluie în consecință prodigioasa rentabilitate a visului, materie primă liberă și plastică, întocmai ca și vîntul, pe care e suficient să-l formeze și să-l standardizeze ca să corespundă

[1] Orășel în Spania, situat la poalele muntelui Morena, renumit pentru minele sale de cupru.

[2] Capitala departamentului Landes din Franța, unde se află un zăcămînt de petrol.

[3] Actriță americană mai puțin cunoscută, care a putut fi văzută la noi în filmul lui Billy Wilder *Șapte ani de căsnicie* (rolul soției) cu Marilyn Monrce.

[4] Actriță americană care a deținut roluri secundare în numeroase filme din S.U.A. făcîndu-se remarcată, mai mult datorită farmecului său decît talentului, în filmul *French Line* (1952).

cu arhetipurile fundamentale ale imaginației. Standardul trebuia într-o zi să întîlnească arhetipul. Zeii trebuiau să fie într-o zi fabricați. Miturile trebuiau să devină marfă. Spiritul uman trebuia să intre în circuitul producției industriale nu numai ca inginer, dar și în calitate de consumator și de produs consumat.

Pîinea visurilor, s-ar spune. Dar spre deosebire de pîine, al cărui preț de vînzare nu se poate ridica decît cu puțin peste prețul de cost, toate produsele dotate cu valoarea magică sau mistică, sînt vîndute la prețuri care depășesc cu mult prețul lor de producție: medicamente, farduri, paste de dinți, paruri, fetișuri, obiecte de artă, staruri în sfîrșit.

Starul este rar ca și aurul și se multiplică la fel ca și pîinea. Înțelegem că, născut în 1910 din concurența întreprinderilor, pe piața filmului, el a atras după sine dezvoltarea industriei capitaliste a cinematografului, așa cum aceasta, la rîndul ei, l-a atras.

Din înflorirea lor comună a fost concepută și s-a creat o instituție *star-system*-ul, mașină care să fabrice, să întrețină și să exalte starurile asupra cărora s-au fixat și s-au dezvoltat în divinizare virtualitățile magice ale imaginii de pe ecran. Starul este un produs specific al civilizației capitaliste, el corespunde în același timp nevoilor antropologice profunde care se exprimă pe planul mitului și al religiei. Admirabila coincidență a mitului și a capitalului, a zeiței și a mărfii, nu este nici fortuită nici contradictorie. Star-zeiță și star-marfă sînt cele două fațete ale aceleiași realități: nevoile omului în stadiul civilizației capitaliste din secolul al XX-lea.

STARUL ŞI ACTORUL

Zeiţă-obiect, starul este desigur altceva decît o actriţă care joacă în filme. Dar starul este *de asemenea* o actriţă care joacă în filme. Etnografia, psihologia, sociologia, economia *star-system*-ului trebuie să fie completate sau explicate de o „filmologie". Starul poate exista în măsura în care actorul de cinema nu e actor de teatru.

Jocul actorului de teatru e determinat de unele necesităţi practice. Distanţa care desparte scena de spectatori cere o exagerare vocală şi gestuală. Cum spune Dullin, actorul de teatru trebuie să-şi exagereze emoţia. Atunci cînd „actorul de teatru joacă în general în ton major, invers, actorul de cinema joacă în general în ton minor" (R. Manwell, *Film*, 1946, pag. 78). El trebuie, spune René Simon, „să sublinieze în loc să îngroaşe efectele".

Totuşi, la apariţia sa filmul se angaja el singur pe drumul teatrului şi anexa toate procedeele expresiei scenice *(Asasinarea ducelui de Guise*[1]*)*. El înzecea considerabil chiar „teatralitatea" actorului. Acesta, lipsit de cuvinte, se exprima în limbajului mimului. Dar, treptat, din anii 1915—1920, corpurile renunţă la gesticulaţii, chipurile

[1] Film realizat în 1905 de Ferdinand Zecca (1864 – 1947), unul dintre primii regizori francezi.

se imobilizează (Sessue Hayakawa [1], Adolphe Menjou [2], Rod la Roque[3], Eve Francis[4], Lillian Gish, Norma Talmadge. *Această deteatralizare a jocului actorului în pofida absenței cuvintelor, se află pe aceeași treaptă cu dezvoltarea tehnicilor de cinema. Ea e consecința acestei dezvoltări.*

Efectiv, mobilitatea aparatului de filmare, fie în interiorul aceluiași plan (traveling)[5], fie de la plan la plan, și montajul planurilor din unghiuri de filmare diferite vor constitui, cum spune Pudovkin, „echivalentul cel mai viu și cel mai expresiv al tehnicii jocului care constrînge pe actorul de teatru ... să teatralizeze formele exterioare ale personajului său" (*Film acting*, pag. 150—152)[6]. Cu alte cuvinte, artei ostentative a actorului i se substituie o artă ostentativă a aparatului de filmat și a montajului.

Planul apropiat, planul american, prim planul înlătură distanța care desparte la teatru actorul de spectator și fac superficiale, la rîndul lor, ostentația gestului sau a mimicii. „Un actor de teatru este un cap mic într-o sală mare, un actor de cinema este un cap mare într-o sală mică" (Malraux). Expresia de „cap mare" înlocuiește expresia gestului. Ea face chiar inutilă mimica obrazului: o tresărire a buzelor, a clipire a gene-

---

[1] Actor american, de origine japoneză (n. 1889), care s-a afirmat în filmul regizorului Cecil B. de Mille: *Stigmatizata* (1915), jucînd apoi în perioada dintre cele două războaie, în nenumărate filme realizate în S.U.A., Franța, Germania, Anglia.

[2] Actor american de teatru și cinema (1890—1963), care s-a afirmat în filmul lui Chaplin *Opinia publică* (1923). A jucat în: *Marcco*, *Adio Arme*, *Circul*.

[3] Actor american, a interpretat cu deosebit succes — alături de cele mai bine cotate „stele" hollywocdiene ale epocii — roluri secundare, îndeosebi de personaje negative, în diverse producții din perioada dintre cele două războaie.

[4] Actriță belgiană, (n. 1896) care, în perioada interbelică a jucat în pelicule realizate în Franța, impunîndu-se în filmul lui Marcel l'Herbier, *Eldcrado* (1921).

[5] Deplasarea orizontală a aparatului de filmare pe o traiectorie stabilită în prealabil.

[6] În românește *Despre arta filmului*, E.S.P.L.A., ed. „Cartea Rusă", 1959, pag. 203

lor e vizibilă, deci elocventă. Actorul n-are nevoie să-şi exagereze expresia. Imaginea în gros plan o exagerează.

Apariţia filmului vorbitor dă o ultimă lovitură expresiei mimice pe care filmul mut putea eventual s-o pretindă încă. Desigur primele voci în cinema „învie" teatralitatea orală. Cei de felul lui Henri Garat, Albert Préjean păreau că vorbesc ca şi cum s-ar fi adresat cuiva aflat în culise. Dar microfoanele din ce în ce mai sensibile au permis tonul obişnuit de conversaţie mezzo-voce, murmurul, şoapta. Glasul a încetat să fie ritual, modulat, teatral. Edwige Feuillère [1] constată că „defectul observat în general la actorii care trec de la ecran la scenă este o mare monotonie a debitului verbal" (*Le cinèma par ceux qui le font*, pag. 161). Aici, de asemenea, cinematograful face să dispară emfaza, adică o parte din tehnica însăşi a actorului.

Cinematograful nu „deteatralizează" numai jocul actorului. El tinde să-l atrofieze. Actorul de teatru, cu toate că jocul său a fost stabilit dinainte în cursul repetiţiilor, e mai mult sau mai puţin lăsat în voie pe scenă. Actorul de cinema este în mod constant îndrumat în planurile dispersate şi fragmentare pe care le turnează. El respectă semnele cretei operatorului, îşi stabileşte vocea după indicaţiile inginerului de sunet, mimează mimica realizatorului. Această disciplină automatizează; şi, dealtfel, realizatorul foloseşte eventual reflexe pavloviene: vedeta nu reuşeşte să plîngă? El o pălmuieşte. Iar cîteva gîdilături bine plasate o vor putea face să izbucnească în rîs. Astfel va reuşi în mod *automat* să-şi exprime tristeţea sau bucuria.

În aceste condiţii speciale de divizare şi de automatizare, cinematograful poate să pretindă actori superiori, capabili să-şi exprime personajul, cu toate că le lipseşte prezenţa publicului, avîntul

[1] Actriţă franceză (n. 1917), sociétară a Comediei Franceze; a debutat în film în 1931, *(Mam'zelle Nitouche)*, jucînd apoi în *Topaze*, *Golgota*, *Lucreţia Borgia*, *Idictul* etc.

pe care îl dau continuitatea jocului și unitatea rolului. Dar într-un alt sens, cinematograful poate să se mulțumească pur și simplu cu *automate*, în chiar sensul în care participarea spectatorului este deosebit de activă la cinema.

Orice participare afectivă este un complex de proiecții și de identificări. Fiecare, în viață, fie în mod spontan, fie în urma sugestiilor insuflate de indicații sau de semne, transmite asupra altuia sentimente și idei pe care le atribuie în mod naiv acestuia. Aceste procese de proiecții sînt strîns legate de procesele pe care noi le identificăm — mai mult sau mai puțin puternic, mai mult sau mai puțin spontan — la altul. Aceste fenomene de proiecție-identificare sînt stimulate de orice spectacol: o acțiune antrenează cu atît mai nestînjenit participarea noastră psihică dacă sîntem spectatori, adică, din punct de vedere fizic, pasivi. Noi trăim spectacolul într-un mod am putea spune cvasi-mistic, integrîndu-ne mintal personajelor și acțiunii (proiecția) și integrîndu-le mintal nouă (identificare).

Spectacol printre spectacole, cinematograful poate stimula proiecțiile într-o asemenea măsură încît acestea să dea expresie la ceea ce este inexpresiv, suflet la ceea ce este neînsuflețit, viață la ceea ce este inert.

Experiența lui Kuleșov [1], care a jucat un rol atît de mare în înțelegerea cinematografului prin el însuși, demonstrează că situația obiectelor și a personajelor înăuntrul unui plan izolat este suficientă pentru a determina, în ochii spectatorului,

---

[1] Lev Vladimirovici Kuleșov, regizor și teoretician sovietic (1899—1970), primul care a relevat, în mod științific, însemnătatea montajului pentru arta filmului, scrierile sale influențînd puternic vederile unor teoreticieni prestigioși, îndeosebi pe V. Pudovkin. Experiența sa sus-amintită este cunoscută în istoria cinematografiei sub numele de „efectul Kuleșov": același prim plan static — neutru — al lui Ivan Mosjukin, pus, succesiv, în relație cu trei scene avînd un conținut diferit — după cum s-a arătat mai sus de către autorul lucrării — a creat unui public neavertizat senzația că actorul trăiește, de fiecare dată, sentimentul inspirat de scena la care era raportat.

o expresie pe chipul anume inexpresiv al actorului. Kuleșov arăta același chip al lui Mosjukin[1] în fața unei farfurii cu supă, apoi a unei femei moarte, apoi a unui copil care rîde și spectatorii se minunară de admirabila expresie a actorului, mai întîi pofticioasă, după aceea distrusă de durere, apoi iluminată de o bucurie paternă — deși imaginea era una și aceeași.

Cu alte cuvinte, situația dată și elementele acestei situații (obiecte, decor) pot juca un rol mai mare decît actorul exprimîndu-se în locul lui. Pe cînd în teatru actorul limpezește situația, în cinematograf situația îl lămurește pe actor. Decorul în film contribuie la fizionomia personajului, pe cînd în teatru el se mărginește s-o localizeze și s-o sugereze.

Pe cînd în teatru jocul actorului determină în primul rînd proiecția-identificare, în cinema se poate întîmpla ca el să fie determinat de ea. Jocul actorului poate, în consecință, să fie atrofiat sau inexistent: personajul nu va înceta să trăiască și să se exprime.

Aceste fenomene de proiecție-identificare, cunoscute deja și folosite în anumite tradiții teatrale (teatre de marionete, teatru japonez) sînt amplificate aici într-un mod specific.

În primul rînd natura dedublată a imaginii cinematografice, caracterul său de „oglindă" sau „reflex" produce un farmec deosebit. Imaginea cinematografică provoacă ea însăși participarea afectivă sau proiecția-identificare imaginară. Situația spectatorului — relaxare estetică, întuneric, stare para-hipnotică — o facilitează la rîndul său.

În interiorul acestei situații cinematografice (imagine dedublată — relaxare para-hipnotică a spectatorului), filmul dezvoltă acțiunea imaginară după un dinamism *real* necunoscut pînă atunci. Omoruri, lupte, cavalcade, toate violențele dragostei

[1] Ivan Mosjukin (1889—1939), actor rus care după 1918 și-a desfășurat activitatea cinematografică în Franța, devenind una dintre celebrele vedete internaționale ale filmului mut, în pelicule franceze, italiene, americane, germane.

și ale morții se dezlănțuie, în timp ce pe scena teatrului ele nu se puteau desfășura decît prin intermediul povestirilor lui Teramen[1]. Acest dinamism al filmului stimulează la rîndul său participarea afectivă.

Dinamismului acțiunii i se adaugă un dinamism intern, montajul. Montajul este un sistem de imagini fragmentare și discontinue care se înlănțuie conform unui ritm, capătă un sens total și continuu *tocmai pentru că montajul se bazează în întregime pe mecanismele de proiecție-identificare ale spectatorului*. El le implică, le solicită, accelerîndu-le și amplificîndu-le în același timp. De asemenea, toate fenomenele de proiecție-identificare, deja decelate pe un plan izolat (experiența lui Kulešov), sînt însutite în succesiunea sistematică a planurilor sau montajului. Nu numai situația, dar chiar înlănțuirea situațiilor, acțiunea, sistemul filmic îl lămuresc pe actor, *dau viață* actorului, joacă pentru actor. În montajul acțiunilor paralele, în culmea dinamică a acțiunii (trădătorul persecutînd pe tînăra captivă, salvatorul galopînd) jocul actorilor nu mai are nici o importanță. Montajul poate să substituie complet ceea ce, în teatru, depindea de jocul actorului, pentru „a trece scena". De aceea, tehnicienii filmului spun că un bun montaj poate salva un actor netalentat de la un insucces, și să-l facă să se afirme pe ecran.

Montajul înzecește eficiența efectului Kulešov. Proiecția-identificare a spectatorului, stimulată de ritmul filmului căruia i se adaugă muzica, efectele fotografice, mișcările și pozițiile aparatului de filmat, dau viață și prezență nu numai feței lipsită de expresivitate a actorului dar și lucrurilor inexpresive. Așa cum am arătat în altă parte[2], proiecția se prelungește în

[1] Sfătuitorul lui Hipolit din tragedia *Fedra* de Racine, care, în actul al cincilea al piesei (scena a 6-a), îi descrie lui Tezeu moartea eroului, fiul său.

[2] *Le cinéma ou l'homme imaginaire (n.a.)*.

antropomorfism[1]: obiectele, revolverul, batista, copacul, automobilul nu *exprimă* doar sentimente, ci capătă viață, prezență. Ele ne vorbesc, joacă. Invers, fețele inexpresive sînt pline de un mesaj care le depășește: ele se umplu de prezență cosmică, devin peisaje. Antropomorfismului lucrurilor îi corespunde cosmomorfismul chipurilor. De aceea, actorul n-are nevoie să exprime totul. De fapt uneori el nici nu trebuie să se exprime deloc: lucrurile, acțiunea, filmul însuși se însărcinează să joace pentru el.

Cinematograful se poate mărgini pur și simplu la automate, nu numai în măsura în care strînsoarea corsetului de fier al turnării îl închide pe actor în automatism, nu numai în măsura în care efectele proiecției-identificare produsă de imaginea ecranului, conținutul dinamic al filmului și sistemul montajului acționează intens și automatic, înlocuindu-l și substituindu-l pe actor, dar și în măsura în care tehnicile specifice, exterioare actorului, *prefabrică* în mod artificial sentimente care pînă atunci păreau că depind doar de jocul individual.

În afară de subterfugiile turnării (lacrimi false de glicerină), un sistem de tehnici impresionante și semnificative îl fasonează pe actor ca pe o materie primă (poziția aparatului de luat vederi, durata imaginii, fotografie).

Unghiurile de filmare sînt potențial încărcate de semnificații afective: contra-plonjeul[2] exaltă un personaj, îi conferă grandoare, autoritate, putere, în timp ce plonjeul[3] îl chircește și-l umilește.

Viteza aparatului de filmat în mișcare și durata imaginii determină automat emoțiile pe care spectatorul crede că le vede exprimate pe un chip.

---

[1] Credința mistică (strîns legată de animism), specifică unui stadiu înapoiat al cunoașterii, care atribuie lucrurilor și fenomenelor naturii o formă corporală, sentimente și pasiuni omenești.

[2] Unghi de filmare în care aparatul de luat vederi se află într-o poziție joasă și orientată în sus față de planul orizontal și față de subiect.

[3] Unghi de filmare în care aparatul de luat vederi se află înclinat în sus fiind combinat cu o înclinare în jos.

Un traveling rapid de apropiere face să apară un chip surprins, îngrijorat sau terorizat. Același chip inexpresiv va exprima surîsul, indiferența sau durerea, după durata redusă, medie sau prelungită a imaginii pe ecran. La tehnicile aparatului de filmat se adaugă acelea ale eclerajului sau fotografia: „O bună parte a sentimentelor pe care (actorul) trebuie să le redea se află exprimate deja în jocul luminilor" (L. Page, *op. cit.*, pag. 222—223). Chipul plasat în umbră este amenințător; luminat la maximum este strălucitor, este vesel; luminat de jos este bestial; luminat de sus, iradiază spiritualitatea.

Completînd artificiile fotografiei, artificiile machiajului pot transforma fizionomia după expresia pe care o solicită fiecare plan. De aceea, după cum spune Sadoul[1] despre chipul impresionant de înecată al Michèlei Morgan în rolul fetei oarbe din *Simfonia pastorală*[2] „mai mult chiar decît opera artistei, această imagine a fost aceea a machiorului și a coaforului, care au dat chipului un aspect tulburător, a operatorului, care i-a dat lumina sa tragică, a monteuzei care face ca această imagine să dureze timpul care trebuia, în sfîrșit și mai ales, a realizatorului" (*Le Cinéma*, pag. 127).

Toate aceste tehnici (mișcările aparatului de filmat, alegerea și durata planurilor, imaginea și muzica) așternd, pe obraz și pe gesturi, intensitatea expresivă care poate le lipsește, sau înzecesc impresia pe care, eventual, le degajă. Ele pot fi mai importante pentru expresie decît expresia însăși și cu atît mai mult decît inexpresivitatea actorului.

Așadar, sistemul cinematografului este acela care tinde să-l descompună pe actor. Acesta poate fi chiar înlăturat din punct de vedere fizic ca per-

---

[1] Georges Sadoul (1904—1967), critic și istoric francez de cinema, autorul mai multor lucrări între care *Istoria cinematografului mondial*, apărută și în românește (1957).

[2] Ecranizare după romanul omonim al lui André Gide, realizată în 1946 de Jean Delannoy, avînd ca interpreți principali pe Michèle Morgan și Pierre Blanchar.

soană de pe ecran, nelăsînd acolo decît o mînă care se crispează, un picior care înaintează spre alt picior, un spate întors și această mînă, acest picior, acest spate țin loc de cuvinte, de joc al fizionomiei, de postură sau de mișcare a corpului. Uneori, corpul este în întregime eliminat și nu subzistă decît vocea. Vocea din *off* a actorului, în timp ce aparatul de filmat fixează altceva — eveniment, personaj, obiect — sugerează nu numai prezența sa, dar poate fi mai emoționantă decît însăși această prezență. Invers, cinematograful poate elimina pur și simplu vocea actorului, fie făcînd să vorbească lucrurile și situația în locul său, fie înlocuindu-l cu un glas care îl dublează mai eficient. *Dublură* și *dublaj* dovedesc inutilitatea limită a actorului: un altul, un anonim poate fie să-i ocupe locul fie să-și însușească vocea sa, fără ca spectatorul să se simtă incomodat sau să-și dea măcar seama. Utilizarea constantă a dublurilor și a dublajului este deci un test exemplar și constant al descompunerii moleculare a unei individualități pînă atunci suverană: aceea a actorului.

La limită, spectatorul continuă să *vadă* actorul invizibil și să citească pe chipul său absent sentimente care îl emoționează. Antropo-cosmomorfismul face să joace lucrurile în locul lui. Acestea îl înlocuiesc chiar în mod avantajos; de unde cuvintele lui Alexandre Arnoux[1]: „Un mare artist al ecranului ... este acela pe care cîinele, calul sau browningul său nu-l pot pune în umbră". De unde și cuvintele lui Leslie Howard „Te poți dispensa de actori și să-i înlocuiești cu oricine".

Pe scurt, deci, jocul actorului nu e decît unul din mijloacele, totdeauna anulabile, ale expresiei cinematografice; sau dimpotrivă, îndrumarea actorilor (de către regizor) poate constitui arta esențială a unor filme[2].

---

[1] Romancier, autor dramatic și critic de film francez (n. 1889).

[2] Critici, ca André Bazin, au subliniat importanța crescîndă a îndrumării actorilor, dar din punctul de vedere al *artei* realizării filmice (n.a.).

A fi actor nu necesită neapărat studii de specialitate, ucenicie sau pricepere, ca în alte profesii. De aceea, în numeroase țări, actorii de film n-au nici o pregătire profesională prealabilă. De aceea, actorii de cinema, și nu dintre cei puțin înzestrați, începînd cu starurile, vin pur și simplu de pe stradă. De aceea pentru a apărea în filme copiii n-au nici măcar nevoie să-și cunoască și să-și trăiască rolul ca atare („Eu nu știam că fusesem atît de nenorocită", exclamă micuța Paulette Elambert văzînd *La Maternelle*[1]) De aceea, animalele, cîinele Rintintin, calul Tarzan, maimuța Chita interpretează cu un firesc desăvîrșit rolurile cele mai antropomorfe, adică pe cele mai artificiale.

Pe platou, actorii sînt într-o oarecare măsură ca și copiii și animalele: materie primă nespecializată aflată sub conducerea adevăraților tehnicieni care sînt inginerii, mecanicii, asistenții, regizorii. Ei pot fi reduși chiar la condiția de obiecte. „Noi ceilalți, vedetele, sîntem mobilă, mobilă de o valoare mai mare sau mai mică, mai mult sau mai puțin autentică, dar mobilă pe care o aranjează regizorul" (Jean Chevrier). „Roboți perfecționați în mîinile unui regizor (André Luguet). Pierre Renoir, Jouvet, Marie Bell[2], Edvige Feuillère au declarat de nenumărate ori că artistul prețuiește ceea ce face din el regizorul. Moussinac[3] scrie: „Actorul de film nu e în mod teoretic decît materie fotografică, inteligentă sau stupidă, după cum a ales-o animatorul, ținînd seama de

[1] Filmul realizat în 1933 de Benoît Levy și Marie Epstein, după un roman de Léo Frapié, în interpretarea actorilor Madeleine Renaud, Mady Berry, Henri Debain și a unui grup de copii, în frunte cu fetița Paulette Elambert, înfățișa viața zilnică a unei grădinițe de copii într-un foburg parizian și s-a bucurat de un mare succes la vremea sa.

[2] Actriță franceză (n. 1903), care, în perioada dintre cele două războaie, și-a datorat popularitatea atît teatrului, cît și cinematografului, realizînd un număr însemnat de filme, dintre care citățm *Noaptea e a noastră*, *Jocul cu moartea* (Feyder), *Carnet de bal* (Duvivier), *Băietana* (j. de Limur, 1936).

[3] Léon Moussinac (1890—1964), teoretician, istoric și critic de artă, director al Școlii superioare de artă decorativă și al IDHEC-lui. (Institutul de înalte studii cinematografice).

scopul operei sale ... calitatea de expresie deosebită este, ca să spunem așa, subordonată calității expresiei de ansamblu" (*Naissance du cinéma*). Sadoul: „Realizatorul folosește cîteodată actorul ca pe un instrument muzical, pretinzîndu-i doar să imite ... o notă justă care va fi mai tîrziu un element al marii simfonii" (*Le cinéma*, pag. 132). Delluc [1] omite actorul printre cele cîteva elemente esențiale ale expresiei cinematografice, care sînt pentru el: decorul, lumina, ritmul, masca. Totdeauna, după părerea lui Delluc, chipul actorului (masca) se creează ca un decor. Actorul tinde deci să fie automat, mască, marionetă, sau chiar, cum prevestea Musorgski, „statuie care vorbește".

Efectiv, marionetele lui Trnka [2], șoriceii Mickey și rățoii Donald ai lui Walt Disney, sînt tot atît de — ba poate și mai — *vii* decît mulți actori.

La limită, ajungem pe de o parte, la „actorul inexistent", înlocuit de oricine: omul de pe stradă, copilul naiv — sau de orice altceva: marionetă, desen animat — iar pe de altă parte la „actorul nul" sau fără nici un fel de valoare, adică complet inexpresiv.

Dar se poate întîmpla miracolul ca un actor stupid să fie eficient și profund în cinema, ca filmul să-l facă patetic chiar pe un actor nerod. Acest miracol irupe din *proiecția spectatorului*. Căci spectatorul, care dă viață obiectelor neînsuflețite de pe ecran, o dă cu atît mai mult „marionetelor" care sînt actorii. *Cinematograful exaltă personajele, distrugîndu-l în același timp pe actor.*

Mai întîi, prezențele pe ecran iradiază un fel de prestigiu difuz care este acel al dublurii. Spectre corporale și totuși insesizabile ... „persoane de umbre *(shadow personalities)* prezentate de film

---

[1] Louis Delluc (1890—1924), critic, teoretician, regizor și scenarist francez, fondatorul revistei „Cinea-Ciné pour tous" (1920), conducătorul revistelor „Le film" și „Cinéma", cronicar de film la „Paris Midi".

[2] Jiri Trnka (1912—1969), regizor ceh, conducătorul artistic al studioului praghez pentru filmele de animație „Frații în tricou", renumit conducător și creator al teatrului de marionete.

par spectatorului mai reale, mai umane, mai intens legate de ele însele decît actorul din carne și oase din spatele rampei" (Hampton, *A story of the movies*). Aceste persoane de umbră sînt glorificate în plus de gros-plan, ecleraj, machiaj, muzică etc...., adică tocmai de tehnicile care „distrug" jocul actorului.

Aceste tehnici care conjugă eficiența lor în montaj irigă pe chipuri o infinită bogăție de participări.

Absența fizică a actorului contribuie la această exaltare a personajului. Desigur, actorul de teatru suportă aderența personajului său, dar pentru public, el nu i se asociază decît după ce aplauzele i-au ovaționat intrarea în scenă, și se disociază de el în clipa cînd salută. Actorul își pătrunde personajul cu fiecare stîngăcie, cu fiecare succes.

În cinema, actorul trebuie să adere cu atîta strictețe la rolul său încît el este ales în funcție de tipul său, adică de semnificația și de expresia imediată, naturală, a feței și corpului său. Cum spune Pudovkin: „Varietatea rolurilor pe care le joacă actorul de film este condiționată de două coordonate: în primul rînd, varietate de caractere, interpretul păstrînd aceeași înfățișare exterioară generală (exemplu, Stroheim); în al doilea rînd, diversitatea de ambianțe, interpretul desfășurînd același caracter" (*Film acting*, pag. 150)[1]. Tipul facial, expresia dominantă și caracteristică a feței capătă o astfel de însemnătate încît regizorul se duce să le caute pe stradă și folosește chipuri de pe stradă. Interesează mai puțin de acum înainte să joci cu trăsăturile tale decît să ai anumite trăsături — o mască. Tipul fizic tinde să egaleze sau să depășească în importanță jocul tradițional sau arta compoziției. De aceea, vedem actorii de compoziție apărînd mai rar pe ecran. Și aici, există o promovare a personajului,

[1] În românește, *Despre arta filmului*, E.S.P.L.A. — Cartea Rusă, 1959, pag, 265.

personaj care e în același timp cel al vieții reale și cel al ecranului, odată cu deprecierea jocului actorului.

Jocul actorului nu este chiar atît de lipsit de sens și de interes la cinema, dar se bazează pe o dialectică specială. „Fiți naturali", li se cere actorilor. De aceea, naturalul devenise, ca să spunem așa, tehnica exclusivă care li se predă. Starletele din Hollywood învață să vorbească, să meargă, să alerge, să se așeze, să coboare scările. La „J. Arthur Rank's Company of Youth" (fondată în 1941) se predau cursuri de dans, de mers, de scrimă, adică de dezinvoltură, de suplețe animală, de viață. „Actorul este obligat să fie tot atît de natural ca și copacul" (Lionel Barrymore în *Les techniques du film*, Payot, 1939). Dar, chiar prin însuși acest fapt, firescul cinematografului devine o stilizare, un non-realism, pentru că spre deosebire de copac, specificul omului este să fie lipsit de natural în stîngăciile, grosolăniile, bîlbîielile sale. De unde o nouă dialectică a naturalului-artificial care îi determină pe actori să-și mențină anumite ticuri — să-și scuture haina, să-și treacă mîinile prin păr, fără să mai pomenim de acel semn-cheie al „naturalului": aprinderea unei țigări. Și actorii sînt considerați mari în natural, tocmai cînd depășesc pentru o dată ticurile și naturalul stereotip, redau cu ușurință bîlbîiala și stîngăcia, și par să inventeze naturalul prin fiecare gest.

În același timp cînd încurajează naturalul, cinematograful încurajează un *ritual*, întemeiat pe hieratismul măștii și automatismul păpușii, care reia într-un anumit sens pe cel al teatrului japonez sau grec, și al teatrului de marionete. Interpretarea cinematografică începe cu chipul rigid al lui Sessue Hayakawa (*Stigmatizata*, Cecil B. de Mille, 1915) și, de atunci, gros-planul este orientat spre „această artă pe care o consider ca fiind la baza meseriei noastre, această artă precisă a măștilor". (Max Ophüls, „Cahiers du cinéma", nr. 54, Noël, 1955, pag. 7).

La cei doi poli ai jocului actorului de cinema se află masca hieratică pe de o parte, firescul pe de altă parte. Acestea pot alterna conform naturii planului sau calităților actorului, ele se pot confunda cu ceea ce se numește „sobrietate".

Sobrietatea se străduiește să împace expresia permanentă a măștii și miile de expresii vii care alcătuiesc „naturalul". Ele se obțin în fața aparatului de filmat, printr-o interiorizare a jocului. Murnau [1] recomandă actorilor săi: „Don't act. Think" („Hollywood Spectator", noiembrie 1931, pag. 8), adică: „Nu jucați. Gîndiți-vă!" Jacques de Baroncelli[2] spunea, încă din 1915: „Nu trebuie să intri în pielea unui personaj, ci în gîndirea sa". Iar Charles Dullin[3]: „În cinematograf, actorul trebuie să se gîndească și să-și lase gîndul să-i frămînte fața. Obiectivul va face restul... În teatru jocul are nevoie de o îngroșare, iar în cinematograf jocul are nevoie de o viață sufletească" (Charles Dullin, „L'émotion humaine", în *Art cinématographique*). Exigența vieții sufletești completează aici teoria „modelelor vii" ale lui Kulešov.

Gîndiți-vă! Acest „cogito" [4] cinematografic este clar. Acel „mă gîndesc" al actorului de cinema este „eu exist". A exista este mai important decît a se manifesta. „A juca nu înseamnă a trăi, ci a exista"

---

[1] Friedrich Wilhelm Murnau (1888—1931), actor, apoi, din 1919, regizor de film, afirmîndu-se ca unul dintre cei mai însemnați creatori ai școlii expresioniste.

[2] Regizor francez de cinema (1881—1950), care s-a ilustrat în special în perioada dintre cele două războaie, realizînd un număr important de filme, dintre care citățm: *Pescuitorii din Islanda, Ramunchio, Arleziana, Visul, Prietenul Fritz, Vei fi singură după miezul nopții*, impunîndu-se după război cu două filme importante *Arde pavilionul* (în care Jean Marais debutea pentru prima oară un rol important) și *Ducesa de Langeais*.

[3] Actor și director de teatru francez (1885—1949), și-a consacrat viața urmărind să înnoiască interpretarea dramatică a repertoriului teatral clasic și modern.

[4] Se referă la celebra formulă a lui Descartes din *Discurs asupra metodei*: „cogito, ergo sum" („cuget, deci exist") prin care filozoful francez considera ca adevăr fundamental, existența realității obiective.

(Jean Epstein). Acel „eu exist" al actorului se impune printr-*„un act de credință în dublul său"*.

Jocul devine deci un joc al sufletului: chipurile în gros-plan sînt „autentice trăsături sufletești" (J. Supervielle, „Cinéma", *Cahiers du mois*, pag. 182). Limpezimea privirii actriței Michèle Morgan este ca o fîntînă a sufletului. Dullin mai spunea: „Cinematograful cere ca îndărătul chipului să fie un suflet (*art. cit.*). Eve Francis: „a juca ... cu sufletul oglindindu-ți-se în ochi" („Reflexions sur l' interpretation cinématographique", în *Antologie du cinéma* de Lapierre, pag. 319). Sobrietatea gesturilor și a mimicii țin deci să facă să convergă toată atenția spre „sufletul oglindit pe chip". Jocul actorului de cinema nu e neapărat anulat, dar tinde să se preschimbe în arta *prezenței subiective*, în cadrul modelului viu (mască sau tip expresiv).

De unde posibilitățile necunoscute sau abia defrișate în teatru pe care le-a putut exploata cinematograful. În primul rînd, jocul „sobru," „concentrat", „natural", „realist", „psihologic", care știe să se exprime prin mișcări la limita perceptibilității. Pe de altă parte, actorul tinde să joace propriul său personaj. După părerea lui Frank Capra, Gary Cooper se juca pe el însuși în *Mr. Deeds*. Specializarea unui actor în funcție de „tipul său" capătă, în cinema, un avînt necunoscut în teatru. „Naturalul" cîștigă cu atît mai mult: „Orice actor atinge culmea sa cînd îi este dat să se exprime într-un personaj care îi seamănă ca un frate" (Fr. Capra).

Realizatorul poate căuta unitatea interpretului și a personajului pe care trebuie să-l redea, dincolo de actorul profesionist, la necunoscuți al căror tip fizic și sociologic corespunde personajului impus de film. Sovieticii mai întîi (Eisenstein, Pudovkin), apoi neorealiștii italieni (Rossellini, De Sica) au folosit acești oameni de pe stradă. „Trebuie să găsești într-o grămadă de chipuri expresiile, indivizii pe care vrei să-i ai" (Eisenstein, citat de Altmann, „Cinéma soviétique", *Art cinématographique*, VIII, pag. 126—127). „Nu trebuie

să te temi de oamenii care nu sînt actori profesioniști. Trebuie să-ți amintești că fiecare om poate să se joace perfect pe el însuși pe ecran cel puțin o dată" (Dovjenko, citat de Altmann, *op. cit.*, pag. 123). Căci „un adevărat bătrîn are deja un avans de 60 de ani pentru a-și pregăti rolul său" (Eisenstein, *op. cit.*)

Firește „naturalul" non-profesioniștilor are limite: „Studioul fiind pentru ei ceva non-natural, îi face pe ei înșiși non-naturali". (Bela Balázs[1], *Theory of film*, pag. 79). Dar această restricție a lui Balázs poate fi schimbată de practica psihodramatică și sociodramatică a realizării. La drept vorbind, de o parte se află experiența profesională a actorilor „tipuri" și, de altă parte, dezvoltarea vedetelor și a starurilor care au frînat utilizarea „hoților de biciclete"[2].

Într-adevăr, în măsura în care cinematograful neagă jocul actorului tradițional, el face de asemenea să apară starul. Acesta ține de actorul „natural", de actorul „tip" și de non-actorul profesionist.

Ca și neprofesionistul sau actorul specializat, starul este un tip expresiv. Ceea ce îl distinge este caracterul superior și ideal care face din el un arhetip. Ca și actorul specializat și cel neprofesionist — și spre deosebire de actorul de compoziție din teatru — starul joacă propriul său personaj, adică pe cel al personajului ideal care exprimă în mod natural chipul său, zîmbetul său, ochii săi, corpul său frumos (Asta Nielsen[3], Mary Pickford, Lillian Gish, Valentino). „Generațiile iubitoare de teatru se duceau să-l vadă pe Booth[4]

---

[1] Bela Balázs (1884—1949), om de litere, teoretician, scenarist și regizor maghiar, autorul, printre altele, a lucrărilor de notorietate mondială. *Spiritul filmului* (în original *Der Geist des Films*, Halle Knapp, 1929) și *Arta filmului* (1949).

[2] Aluzie la filmul *Hoți de biciclete* (1949), realizat de Vittorio de Sica cu neprofesioniști.

[3] Actriță daneză (1881—1972), una dintre principalele vedete internaționale ale epocii filmului mut.

[4] Edwin Booth (1833—1893), actor american de origine engleză, unul din cei mai buni interpreți ai epocii, care a asigurat, printre altele, tragediei *Othello* un mare succes.

în *Othello*, pe Mansfield[1] în *Cyrano* ... noi mergem s-o vedem pur și simplu pe Garbo" (Katrhyn Dougherty: *Close-up and long shots*, „Photoplay", vol. XVIII, nr. 1, dec. 1932, pag. 26).

Starul joacă propriul său personaj în permanență (și chiar pînă și în viață, după cum am văzut), cu cîteva excepții nostime (Garbo care rîde). Cinematograful merge pînă acolo încît anexează campioni (Marcel Cerdan[2], Sonja Henie[3]), șefi de orchestră (Leopold Stokowski), pentru a-i face să interpreteze propriul lor rol profesional, uneori sub adevărata lor identitate.

Regăsim dialectica, din care se naște starul, ce merge de la persoana reală la personajul de pe ecran și invers. Să reamintim aici doar că, dacă starul își joacă în viață mitul său (personaj al ecranului), acest mit este înscris în tipul său — fața și corpul său.

Căci aceste chipuri, aceste corpuri, aceste voci pe care cinematograful le selecționează sînt încă în timpul vieții lor deținătorii unui fel de mister sacru. Aceste chipuri sînt măști care exprimă imediat forța sau tandrețea, nevinovăția sau experiența, bărbăția sau bunătatea, și într-un mod mai larg, o calitate supraomenească, o armonie divină, ceea ce noi numim *frumusețe*.

Admirația noastră, dragostea noastră împodobește cu un suflet radios frumoasele chipuri. Frumusețea ni se pare întotdeauna o bogăție sufletească, o profunzime cosmică. Frumusețea cu aspecte multiple este masca sacră care, prin ea

---

[1] Richard Mansfield (1857—1907), actor american care alături de alți interpreți, de talia unor Lawrence Barrett, Minnie Maddern Fisko etc., reprezintă, în epoca lui Lincoln, fala teatrului american.

[2] Campion de box al Franței, la categorie grea, a cucerit titlul de campion mondial în meciul contra boxerului american Tony Zale (disputat la Madison Square Garden, 21 septembrie 1948) și a devenit tot atît de popular și iubit ca și un star de cinema.

[3] Fosta campioană olimpică la patinaj artistic în 1928, 1932 și 1936, S. Henie (1912—1969) debutează în 1927 în cinematograful norvegian, filmînd apoi din 1936 în S.U.A. în filme muzicale.

însăși și pentru noi exprimă virtutea, binele, adevărul, dreptatea, dragostea. *Frumusețea este limbaj. În timp ce expresia chipurilor ursuze, brăzdate, chinuite a gros-planurilor lui Eisenstein constituie frumusețea lor, frumusețea chipurilor radioase ale starurilor, oferite ca o cupă, cu buzele întredeschise, alcătuiesc expresia lor.*

De aceea, spre deosebire de teatru, frumusețea se poate dovedi în același timp necesară și suficientă pentru actor. *Frumusețea este actriță la cinematograf.*

Starul poate fi complet inexpresiv: jocul său poate fi, cum spunea Emil Ludwig [1], redus la „o singură intonație, un singur tic al fizionomiei, un singur gest pe care le repetă în toate rolurile în care apare". La rîndul său, Léo Rosten evocă un star care n-are decît două expresii: bucurie și indigestie. Dar frumusețea acestui star poate fi și emoționantă, magică, eficientă ca și măștile sacre din China, India, Grecia. Tot atît de elocventă ca aceea a statuilor.

Acolo chiar unde se operează distrugerea maximă a actorului și exaltarea maximă a personajelor, starul n-are nevoie de nimic altceva decît să-și cultive frumusețea, să cîștige o dezinvoltură superioară și să-și mențină personalitatea sa semi-mitică. Oricine poate fi star, oricare Shirley, oricare păpușă mică sau mare.

O putere infinită de proiecție se va fixa asupra acestei păpuși pentru a-i da expresia supremă, divină. *Inexpresivitatea este expresia supremă a frumuseții. Tehnicile cinematografului desăvîrșesc transformarea păpușii în idol.*

Starurile, spunea Malraux, nu sînt nicidecum actrițe care fac cinematograf. Sînt actrițe, dar unele dintre ele pot să nu depășească gradul zero al expresiei.

Totuși, același public care admiră jocul inteligent al unor artiști ca Emil Jannings, Michel

[1] Scriitor, istoric și publicist german (1881—1948), autorul a numeroase biografii romanțate: *Goethe, Bismarck, Roosevelt, Beethoven.*

Simon, Charles Laughton, al tuturor actorilor urîți și grandioși ai cinematografiei, admiră și insondabilul vid al chipurilor frumoase în care își proiectează sufletul. Nu există nici o contradicție în acest lucru. Frumusețea este un echivalent afectiv al tuturor celorlalte calități — cînd nu este calitatea supremă!

Desigur, nu este indispensabil ca starul să fie lipsit de talent. Nu strică deloc să știi să joci. Mari actrițe sînt și staruri, ca de pildă Bette Davis, Katharine Hepburn, Anna Magnani. În Franța, prin anul 1950, după părerea lui Gentilhomme, treisprezece vedete din douăzeci sînt și actrițe de teatru.

În afară de aceasta, e necesar să semnalăm din nou excepția pe care o constituie starul comic. Registrul comic rămîne cel mai fidel tradițiilor circului, music-hall-ului, teatrului: el păstrează exagerarea gestului, mimicii și eventual sensul „vorbei de duh" (glumă). Comicul reprezintă o artă, un talent, o tehnică. Nu întîmplător un număr mare de actori dramatici au fost mai întîi mari comici, ca Charlot sau Raimu. Categoria specifică a comicului, adevărat negativ al dramaticului sau tragicului, ne arată și aici că registrul emoțiilor profane și sacrilege — rîsul, într-un cuvînt — este cel mai puțin mecanizat, cel mai *inteligent*. Exceptînd cazul caracteristic al genului comic semnalat mai sus, ca și eventualitatea talentului expresiv la staruri, nu rămîne mai puțin adevărat faptul că *star system*-ul n-a putut să se dezvolte decît pentru că tehnicile cinematografului au transformat și desființat vechea concepție a actorului.

Non-actorul, neprofesionistul și starul reprezintă consecința aceleiași nevoi, nu a unui actor, ci a unui tip, a unui model viu, a unei prezențe. Gradul zero al jocului cinematografic care permite anihilarea actorului, permite uneori un anumit tip exagerat al starului bazat pe frumusețe: starul automat și mască, obiect și divinitate. Starul este star pentru că a fost posibil să fie transformați actorii în obiecte manipulate de tehnicienii

filmului, și pentru că a fost posibil să se înzestreze, un obraz-mască — deseori deja încărcat cu toate prestigiile adorabile ale frumuseții—cu toate bogățiile subiective. Starul este star pentru că sistemul tehnic al filmului dezvoltă și stimulează o proiecție-identificare, culminează cu divinizarea tocmai cînd se fixează asupra aceea ce omul cunoaște poate mai emoționant în lume: un frumos chip omenesc.

STARUL ŞI SPECTATORII

Astfel, după ce am examinat condiţiile psihologice, sociologice şi economice ale *star system*-ului, am cercetat cu puţin înainte condiţiile specifice cinematografice. Starul-obiect (marfă) şi starul zeiţă (mit) n-au fost posibile decît pentru că tehnicile cinematografului provoacă şi exaltă un sistem de participări care exercită o acţiune simultană asupra actorului, atît în ce priveşte jocul cît şi personajul său.

Desigur, starul nu era, nu este decît una din posibilităţile cinematografului. El nu era neapărat, am spus-o, înscris în natura însăşi a mijlocului de expresie cinematografică. Dar aceasta l-a făcut posibil. Un alt cinema, bazat pe neprofesionişti, ar fi putut să se dezvolte tot atît de bine. Dar economia capitalistă, ca şi mitologia lumii moderne, şi în primul rînd mitologia dragostei, au determinat această hipertrofie, această hidrocefalie, această monstruozitate sacră: starul.

Eroii filmelor şi acţiunile lor strălucite, vîlva şi pasiunea care îi înconjură se dizolvă în mintea spectatorului. Dar această volatilizare eliberează efluvii pacificatoare. În această calitate, starul feminin, eroina filmului, participă la rolul de purificare estetică, specifică oricărui spectacol.

Dar starul feminin este star tocmai în măsura în care rolul pe care îl joacă depășește frontierele esteticii. Așa cum ne dezvăluie anchetele lui H. Blumer și J. P. Mayer, steaua de cinema își alege domiciliu în mintea admiratorilor săi. Ea continuă să trăiască pe ecran visele somnului sau ale veghei. Întreține și modelează visuri, adică identificări imaginare. Așa cum spune o tînără englezoaică: „Eu o visez pe Rita Hayworth și îi joc rolurile în visurile mele".

Starul feminin devine atunci hrana visurilor; visul, spre deosebire de tragedia ideală a lui Aristotel[1], nu ne purifică într-adevăr de fantasmele noastre, dar trădează prezența lor obsedantă; tot așa, starurile nu provoacă decît în mod parțial *catharsis*-ul și întreține fantasme care ar vrea și nu pot să se elibereze în acte. Aici rolul starului feminin devine „psihozic": polarizează și fixează obsesiile.

Aceste vise, dacă nu pot trece la actul total, apar totuși la suprafața vieților noastre concrete, modelează atitudinile noastre cele mai plastice.

Identificările imaginare sînt ele însele fermenți de identificări practice sau *mimetisme*.

Starurile ghidează manierele, gesturile, pozele, atitudinile, suspinele noastre de extaz („este minunat!"), regretele sincere („Sînt dezolată, Fred, nutresc o mare prietenie pentru dumneata, dar nu te iubesc"), felul de a aprinde țigara, de a scoate fumul, de a bea cu dezinvoltură sau sex-appeal, de a saluta cu sau fără pălărie, de a face mutre poznașe, profunde, tragice, de a refuza o invitație, de a accepta un cadou, de a refuza sau a îngădui un sărut.

Foarte numeroase mimetisme se fixează asupra hainelor. Încă înainte de 1914, pe vremea

[1] După filozoful grec Aristotel (384—322 î.e.n.), arta are un rol educativ, ea înnobilîndu-l pe om prin purificare *(catharsis)*, eliberîndu-l de pasiunile urîte, josnice.

cînd cinematograful francez domnea pe piața mondială, orice film nou „prezentat într-o capitală provoca imediat numeroase cereri din partea femeilor elegante" [1]. De atunci, starurile din Hollywood exercită influența lor vestimentară asupra masei publicului. În 1930, fabricantul de confecții Bernard Waldam avu ideea de a canaliza acest curent lansînd în cadrul lui Modern Marchandising Bureau: „Screen Stars Styles" și „Cinema Modes" [2], și de atunci fură standardizate și răspîndite pe piață haine inspirate din filmele de succes.

Dacă la Paris croitoria de lux *(haute couture)* hotărăște care să fie lungimea fustei, dacă ea deține totdeauna monopolul modei pentru o perioadă scurtă, starurile sînt acelea care s-au situat în avangarda marilor curente vestimentare înlăturînd sau modificînd canoanele îmbrăcămintei. În 1941, marile actrițe din Hollywood adoptară stofele și veșmintele masculine (tweed, șorturi, șemizete), în timp ce starurile masculine foloseau țesături și culori care erau pînă atunci socotite feminine. Un star este capabil să răstoarne o dogmă în regatul modei. Gol sub cămașa sa în *S-a întîmplat într-o noapte* [3], Clark Gable dădu o lovitură atît de grea vînzării maiourilor, încît sindicatul fabricanților de tricotaje ceru suprimarea acestei scene anti-maiou.

E firesc, desigur, ca starul, arhetip ideal, superior și original, să dirijeze moda. Moda este aceea care permite elitei să se diferențieze de oamenii de rînd, de unde mișcarea sa perpetuă, ceea ce permite vulgului să semene cu elita, de unde și răspîndirea ei necontenită.

---

[1] Gael Faim, în Marcel l'Herbier, *Intelligence du cinématographe*, Paris, Corréa (1946), pag. 449—450.

[2] Biroul de Marketing modern: „Stilurile vedetelor" și „Modă cinematografică".

[3] Comedie de mare succes, realizată de Frank Capra în 1933. Protagonista feminină: Claudette Colbert.

Mimetismele de adaptare sînt în principiu infinite, îndată ce e vorba de obiecte analoage celor pe care se presupune că starul le consumă, le utilizează sau le posedă; de la pulover la slip, de la whisky cu sifon la patine (a căror vînzare crescu cu 150% în Statele Unite, după filmele Sonjei Henie). De aceea formidabilul sistem al publicității moderne, captînd curentul pentru scopurile sale comerciale, îl face să crească și-l multiplică. Starul este într-adevăr totdeauna publicitar.

Starul publicitar nu este doar un geniu tutelar care ne garantează calitatea excelentă a unui produs. El îndeamnă în mod eficient să adopți țigările sale, pasta *sa* de dinți, rujul *său* de buze, aparatul *său* de ras preferat. Adică să ne identificăm parțial cu ea sau cu el. Starul face să se vîndă săpunuri, furouri, frigidere, bilete de loterie, romane, cărora le conferă calitățile sale. Cumpărătorul își va însuși ceva din sufletul și corpul starului, va consuma din el, se va integra personalității sale.

Se înțelege că eficiența cea mai mare a starului se exercită asupra mărfurilor deja impregnate de magia erotică. De aceea, se apelează îndeosebi la el spre a exalta produse de frumusețe și substanțe erogene, echivalentele moderne ale „filtrelor de dragoste" (cosmetice, farduri etc.).

În mod mai general, nu există nimic în erotismul modern care să nu sufere într-un mod sau altul influența starurilor.

Ele au contribuit la respingerea costumului masculin moștenit de la puritanismul englez — ținuta sumbră a pastorului protestant și a păcătosului — în folosul hainelor bărbătești simple, sport (bluzoane, haine de piele) și a culorilor vii care atrag privirea. Femeile și-au mulat formele în pulovere sau pantaloni; ele au descoperit însă noi „plaje nude".

Zonele de fixație erotică ale trupului omenesc și îndeosebi părul, se află de aci înainte sub vraja starului. Un coafor ar putea scrie o istorie a cinematografului începînd cu buclele actriței Mary Pickford. Invers, un cineast ar putea să scrie o istorie a coafurii. Moda și expresia de „blond platinat" vine de la Jean Harlow (*Hell's Angels*, 1930)[1]. În 1936, noua pieptănătură „lînsă" a Gretei Garbo se răspîndește în Statele Unite. Apoi fu imitată coafura Normei Shearer din *Romeo și Julieta*. Șuvița de păr căzută pe ochi, care o imita pe aceea a actriței Veronica Lake, avu un asemenea succes încît, se spune că patronatul o imploră pe vedetă s-o înlăture, căci dactilografele, reduse la privirea unui singur ochi, scriau cu multe greșeli. În Franța, nenumărate Isolde în genul Madeleinei Sologne se răspîndiră după *Legenda îndrăgostiților*[2].

Curentul de mimetism nu cruță nici sistemul pilos masculin care face să triumfe în mod succesiv coafura lui Marlon Brando, apoi aceea a lui James Dean.

Dincolo de imitațiile specifice, există o întreagă magie a coafurii care a fost supraerotizată, stimulînd avîntul colosalei industrii de șampoane și de cosmetică.

Mai precis încă, Hollywoodul este sursa industriei machiajului modern. Tratamentele de îngrijire a frumuseții aplicate vedetelor de Max Factor și Elisabeth Arden, unguentele și fardurile create pentru ele s-au înmulțit pentru toate fetele din lume. Toate aceste cutii, aceste tuburi, aces-

[1] Film realizat de H. Hughes, prezentat la noi sub titlul *Îngerii infernului*; pe vremea aceea, Jean Harlow era socotită „regina sex-appeal"-ului.

[2] *L'éternel retcur*, film realizat, în 1943, de Jean Cocteau și Jean Delannoy, o adaptare modernă după legenda lui Tristan și a Isoldei. Principalul interpret masculin era Jean Marais.

te creme de frumusețe, acest lapte de castravete, aceste gălbenușuri de ouă pe obraz, toate aceste laboratoare de pe măsuța de toaletă a micii burgheze sau a modestei funcționare sînt ca mii de alchimii, împrumutate de la staruri ca să le semene. Chimie și magie se împletesc în riturile mimetice de dimineață și de seară: o imagine nouă, un chip hollywoodian se creează în fața oglinzii.

Dar buzele! Cele ale Joanei Crawford se suprapun pe milioane de buze din lume. Gura naturală dispare sub o altă gură, sîngerîndă, triumfătoare, rujată continuu pentru a provoca sărutul mintal al trecătorului.

Industria frumuseții, în prestigiosul său avînt, transmite și difuzează standarduri modelate după starul-etalon. Fețele feminine au devenit măști vrăjitorești de seducție, după imaginea celor de pe ecran. Toate fardurile, vopselele, cremele, podoabele, veșmintele și neglijeurile se completează unele pe altele, pentru a atrage gesturile de curtenie, de dorință și de dragoste. Și gesturile cele mai exact calchiate după cele ale starurilor sînt cele încărcate de erotism — a fuma, a bea — gesturi rituale și semnificative ale *love-making*-ului[1], așa după cum dovedea încă din anul 1929 ancheta lui Herbert Blumer *(Movies and Conduct)*.

Starul indică tehnicile și riturile precise ale comunicării erotice, expresii încîntătoare și seducătoare, gesturi romantice, cuvinte care impun clarul de lună („ce frumoasă e luna astă-seară", „noaptea pare încîntătoare"), stilul confidenței, și încrederii („cînd eram fetiță îi spuneam păpușii mele"), felul de a șopti „te iubesc", surîsul extatic, ochi care se dau peste cap și, în sfîrșit, sărutul.

Sărutul, în filmele Hollywoodului, se confundă cu declarația de dragoste. Aceasta, în patruzeci

[1] A curta.

de filme analizate de Edgar Dale în 1930 *(The Content of Movies)* se produce în 22% din cazuri prin îmbrățișare, 16% prin sărut și îmbrățișare. 741 scene de sărut au fost relevate în 142 filme din anii 1930—1932. Acest sărut hollywoodian se supune unor reguli bine definite, nu este nici contactul cast a două buze, nici apăsarea prea lacomă, ci o simbioză superioară, în care spiritualitatea și fiorul carnal se echilibrează în mod armonios. Și milioane de guri, repetă zilnic acest sărut, primul sacrament al dragostei moderne.

Toți (toate) se străduiesc, nu numai să semene cu starul, ci să-l facă să semene cu aceea (acel) pe care îl iubesc. Părinții americani, ne spune Margaret Thorp, și-au chinuit copiii, făcîndu-le bucle ca ale lui Shirley Temple, dîndu-le să bea același lapte, dîndu-le să mănînce aceiași fulgi de ovăz, ca și cînd ar fi putut în felul acesta să dobîndească talentele sale pentru dans și cînt. Convenția lui National Hairdressers and Cosmetologists[1] se felicita în 1939 că, datorită lui Shirley, saloanele de frumusețe pentru copii se extinseseră în toată țara.

Într-un alt sens, identificarea poate fi atît de intens trăită încît să determine comportări decisive :„În mai multe ocazii din viața mea m-am aflat în situația cînd, în fața unei hotărîri, m-am întrebat ce-ar fi făcut sau spus Deanna Durbin în asemenea împrejurări ?" (tînără fată de 19 ani, în *Sociology of Film* de J.P. Mayer, pag. 180). Identificarea poate să fie dusă pînă la isterie, ca la tînăra Yvette S ... care a orbit după ce a văzut-o pe Michèle Morgan în *Simfonia pastorală* [2].

Starul este deci esențialmente tipar-model. Tiparul-model poate fi un arhetip global („sînt foarte pin-up", „tu ești frumoasă ca un star", „mă

[1] Sindicatul național al coaforilor și cosmeticienilor.

[2] Cf. „Annales d'oculistique", 1947, vol. 180, pag. 104 — 106 (*n.a.*).

simt foarte hollywoodiană"). El poate fi deosebit, fiecare imitînd starul cu care crede că seamănă. „Fața mea seamănă perfect cu aceea a Deannei Durbin. Am fața Joanei Crawford, a lui Daniel Gélin etc." Tiparul-model care determină înfățișarea exterioară (veșminte, farduri) poate de asemenea să îndrume reacțiile sufletului: starul bun sfătuitor devine înger-păzitor și chiar se confundă cu glasul conștiinței („ce-ar fi făcut Deanna în locul meu ?"). Dar oricum și sub orice unghi ar fi privite lucrurile, starul este tipar și model.

Or, procesele de identificare cu tiparele-modele ating însăși problema personalității omenești. Ce este personalitatea ? Mit și realitate în același timp. Fiecare are personalitatea sa, dar fiecare trăiește mitul personalității sale. Altfel spus, fiecare își fabrică o personalitate „de confecție" care, într-un sens este contrarie personalității adevărate, dar în același timp este intermediarul prin care se ajunge la adevărata personalitate. Personalitatea se naște tot așa de bine din imitație ca și din creație. Personalitatea este o mască, însă o mască ce permite să ne facem auzită vocea noastră, ca și masca teatrului antic. Starul dă imaginea acestei măști, acestei deghizări; noi îl integrăm personajului nostru, îl asimilăm propriei noastre persoane.

Astfel diversitatea, multiplicitatea, eficiența milor de mici mimetisme ne fac să înțelegem rolul considerabil al starurilor, care se explică dacă ne situăm în perspectiva genetică a individualității în secolul al XX-lea. Orice individualitate este produsul unei dialectici a participărilor și a afirmării de sine. Starul declanșează un flux de participări și afirmații de sine imaginare ...

Acestea pot descuraja și inhiba participările și afirmările de sine practice, pînă acolo încît să determine cristalizarea unui tip de personalitate

schizofrenică. Așa cum spune o tînără funcționară englezoaică de 22 de ani care, încă din copilărie, s-a consacrat cultului vedetelor: „Și acum am rupt mai multe prietenii încîntătoare din cauza nostalgiei pentru ceva deosebit, ceva întemeiat pe prima mea idee despre dragoste". Identificările onirice se pot complace pînă acolo încît să dispreţuiască viaţa. Așa ca această tînără fată citată de Margaret Phillip (*The Education of the emotions*): fascinată de cinema, a trăit complet în imaginație viaţa unei stele de cinema japonez, acordînd fiecare clipă din viaţa sa solitară cu cea a eroinei sale, mergînd chiar pînă acolo încît să se autoflageleze.

Dar participările și afirmările de sine imaginare, inspirate de staruri, declanșează de asemenea participări și afirmări de sine concrete. În mod indirect sau direct starurile încurajează participările ludice (jocuri de copii), plimbările în oraș, călătoriile, turismul și mai ales participările amoroase.

Dialectica influenţelor imaginare și practice se exercită tocmai acolo unde viaţa omenească reală este semi-imaginară, acolo unde viaţa imaginară este semireală. La limita extremă ea încurajează o retragere în sine narcisică, la cealaltă extremă, încurajează dimpotrivă o afirmație de sine, un curaj de a trăi. În ambele sensuri, ea deschide calea spre o salvare personală fie în lumea onirică, fie în lumea reală, fie concomitent într-o lume unde veghea și visul se îmbină și se preschimbă reciproc.

Acest rol salvator explică mimetismele practice pe care le-am examinat. Toate aceste imitaţii ale frumoaselor maniere, ale coafurii, frumuseţii, seducţiei tind spre același scop: de a avea succes, de a se impune. Toţi acești imitatori exprimă nevoia profundă de a-și afirma propria lor individualitate. Aceste buze roșii triumfătoare, acest

surîs pasionat al frumuseții, această nevoie de a iubi și de a fi iubită dezvăluie că fiecare femeie vrea să se transforme într-un mic idol, un star în miniatură ...

Starul joacă firește rolul modelului. Dar el nu se mărginește să ofere mimetismului obiceiurile și riturile oamenilor binecrescuți, bogați, stimați. *El încarnează o nouă elită. Propune și impune o nouă etică a individualității, care este aceea a timpului liber actual.*

Etica timpului liber s-a născut din nevoile noi ale secolului al XX-lea; ea orientează afirmarea personalității dincolo de zona blestemată a „muncii fărîmițate", în exaltarea activităților care fac să se uite, și contrabalansează această servitute. Starul, ca și campionul sportiv, alpinistul, aviatorul, exprimă idealurile eticii timpului liber; dar, în afară de aceasta, le oferă un debușeu concret, prezentîndu-le fructul cel mai încîntător, cel mai pasionat, cel mai individualist, cel mai imediat consumabil al timpului liber: dragostea.

Steaua de cinema înlesnește deci dezvoltarea unei etici a dragostei. Ea tinde să asocieze în modul cel mai profund și cel mai puternic afirmarea individualității moderne prin participarea amoroasă. Regină a dragostei, ea invită pe fiecare la singura regalitate, la singura divinitate permisă azi celui mai umil: aceea de a fi iubit. Ea încurajează către ceea ce este în același timp a trăi „aventuri" și „a-și trăi viața". Ea încurajează ofensiva împotriva timpului și îmbătrînirii, prin seducție, prin frumusețea fardurilor și a buzelor rujate. Etica frumuseții, întreținută și apărată pas cu pas împotriva urmelor anilor, etica dragostei în care „inima n-are vîrstă" pentru că are totdeauna douăzeci de ani, sînt două expresii moderne fundamentale ale eticii individualității care, în cele din urmă, neagă moartea și îi refuză scadența.

Rolul starului este desigur mai eficient în clipa indeterminării psihologice și sociologice a adolescenței, atunci cînd individul caută să-și descopere personalitatea. Nu este exagerat să spui, odată cu Seldes, că filmele sînt făcute pentru tineri și adolescenți.

Într-adevăr majoritatea mimetismelor pe care le-am relevat îi privește pe tineri. Ei sînt cei care iau ca modele eroii din filme pentru a se afirma mai bine. Ei sînt cei care asimilează starul imaginar pentru a se ghida în dragostea reală. „Credeam că o bună imitație a lui Gable i-ar place prietenei mele" (tînăr englez de 24 de ani, în *British Cinemas and their audiences* de J.P. Mayer). Starul nu este doar informator ci și creator, nu numai incitator, ci și inițiator. El dezvăluie formele pe care să le mîngîi și să le îmbrățișezi, tehnica mîngîierilor și a sărutărilor, dezvoltă mitul dragostei miraculoase și atotputernice, îndemnînd la a reproduce misterul sfînt al mîngîierilor și al îmbrățișărilor pe altarul dragostei fatale, sublime, transcendente. Și de la sărutul visat la sărutul concret, din proaspătul vis plăsmuit de acest sărut pînă la împlinirea ultimă, în această dragoste trăită treptat și eficient la ieșirile din metro, la balurile de sîmbătă seara, pe iarba cîmpului, într-o cameră roz, funcțiunea inițiatoare a starului își atinge scopul.

De aici și aceste nenumărate transferuri care se pot efectua chiar din sala de cinema, unde, în sfîrșit, adolescentul ia mîna prietenei sale, o mîngîie și o sărută. Sau, obraz lîngă obraz, ei trăiesc dragostea lor în dragostea starurilor. „Asistînd cu un tînăr la un film de dragoste, i-am îngăduit să mă îmbrățișeze" (22 de ani). „Cînd asist la unul din aceste filme de dragoste intensă, o senzație arzătoare mă cuprinde, doresc să fac lucrurile pe care le văd pe ecran și trebuie să admit că atunci cînd le fac, asta-i foarte plăcut" (în *Movies and Conduct* de H. Blumer).

Vom cita, pentru a ilustra acest proces de transfer de la star la dragostea cotidiană, pe o fată de 16 ani și jumătate, ucenică coafeză: „Aș fi dorit totdeauna să fiu actriță și numai actriță. Ceea ce este ciudat e că n-am imitat niciodată cu adevărat o actriță sau un actor; aș fi vrut să știu unele lucruri despre ei, să știu cu cine se căsătoreau. Singura vedetă «idol al ecranului» de care m-am îndrăgostit, a fost Leslie Howard, dar mai tîrziu am cîștigat un concurs la care «idolul» meu împărțea premiile și, deși era încîntător, mi-am dat seama că nu era la fel ca Tony — bietul meu iubit, atît de îndrăgostit, care așteptase răbdător să-mi treacă nebunia". (J.P. Mayer, *British Cinemas* ...).

Funcția inițiatoare se termină în clipa cînd adolescentul se eliberează, transmițînd asupra partenerei sale tot ceea ce starul i-a inspirat, inclusiv adorația. Desigur, starul ar mai putea continua să provoace mimetisme parțiale, ar putea supraviețui în imaginație, ca un minunat vis diafan, unul frumos și imposibil, care mai lasă încă unele regrete. Dar rolul său de agent inițiator va fi cu atît mai eficient asupra adolescentului cu cît el va dispare imediat ce transferul va fi realizat.

Totuși, influența starului poate să persiste, după adolescență, acolo unde personalitatea a tranșat prost fruntariile sale interioare între vis și realitate, adică mai curînd la femei decît la bărbați și, mai curînd în straturile sociale intermediare. Adică, la urma urmei, mai ales la *femeile din aceste straturi sociale intermediare*: funcționare modeste, mic-burgheze, provinciale visătoare și insatisfăcute, decepționate ... De aceea *star-system*-ul este mai ales pus în slujba exigenței feminine, frumuseții feminine, fabricării marilor îndrăgostite.

Influența starurilor se exercită de asemenea și dincolo de publicul cinematografului, prin in-

termediul presei, radioului și a mimetismelor în lanț. Starul — și îndeosebi cel din filmele Hollywoodului — strălucește în lume. El propune și comercializează o știință de a exista, o știință de a iubi, o știință de a trăi. El contribuie să difuzeze, pe tot întinsul globului, o concepție de dragoste și o civilizație a dragostei foarte specifice dezvoltării societăților occidentale. El accelerează erotizarea feței omenești. Starurile de cinema sînt acelea care au exaltat, acolo unde exista, și au introdus, acolo unde nu exista, sărutul pe gură. Sărutul nu este doar tehnica-cheie a *love-making*-ului, nici surogatul cinematografic a unei cuplări pe care cenzura o interzice: el este simbolul triumfător al rolului feței și al sufletului în dragostea secolului al XX-lea. Sărutul merge mînă în mînă cu erotismul feței, și unul și altul necunoscute în stadiul arhaic și încă ignorate la unele civilizații. Sărutul nu este doar descoperirea unei noi voluptăți tactile. El reînsufletește miturile inconștiente care identifică fluidul ce trece din gură spre suflet; el simbolizează astfel o comunicare sau o simbioză a sufletului. Sărutul nu este deci numai condimentul care dă nota picantă oricărui film occidental. El este expresia profundă a unui complex de dragoste care erotizează sufletul și „misticizează" corpul.

Filmele Hollywoodului răspîndesc în lume produsele care acționează de acum înainte ca fermenții unor numeroase culturi naționale, preindustriale, care nu sînt burgheze, în sensul unei cosmopolizări după modele occidentale. Care sînt sincretismele ce se vor realiza ? Va putea o altă cultură, bazată pe alte exigențe, născută dintr-o lume socialistă, să combată această influență ? În ce fel ? Nu putem prevedea încă nimic.

Pentru a rezuma, starul intervine și-și joacă rolul său pe toate planurile: planul imaginar, planul practic, și mai ales planul dialecticii imaginației și al practicului, adică în bulioanele de cultură ale vieții afective, acolo unde se elabo-

rează și se modifică personalitatea. Pentru a înțelege această acțiune polimorfă, trebuie să recurgem la cele trei prelungiri fundamentale ale oricărui spectacol: *catharsis*, *mimesis* [1] și, să mai adăugăm neologismul, *psychosis*.

Putem spune că în stadiul copilăriei efectele filmului se situează într-o reciprocitate cathartică-mimetică. Ele se traduc în jocuri (*mimesis ludic*) și prin aceste jocuri precise, mimesisul se îmbină cu *catharsisul*. În stadiul adolescenței, apare un mimesis socializator care contribuie să formeze o personalitate adultă. În acest stadiu influențele starurilor sînt cele mai eficiente. Paralel, apar deja influențele psihozice ale starurilor, care pot ajunge la izolare și la nevroza bovaristă; în acest sens, starurile contribuie să aprofundeze solitudinea individuală. La drept vorbind, starurile intensifică solitudinile și participările, dar unele nu le anulează pe celelalte; ele constituie solitudinile și participările care dezvoltă evoluția individualității contemporane.

În cele din urmă, într-un mod complex, diferențiat și convergent totodată, starul intervine în dialectica imaginarului și a realului, care formează și transformă omul de azi, înăuntrul evoluției generale a civilizației. Astfel starurile, *patterns of culture* [2], în sensul literal al termenului, dau forme proceselor umane și totale care le-au produs.

Starul este într-adevăr un mit: nu numai reverie, dar și idee-forță. Specificul mitului este de a se insera sau întrupa într-un anume fel în viață. Dacă mitul starurilor se întruchipează atît de extraordinar în realitate, aceasta se datorește faptului că el este produs de această realitate, adică de *istoria* omenească a secolului al XX-lea.

---

[1] După Aristotel, arta este o „imitație" *(mimesis)*, adică o reproducere a realității, dar nu o simplă reproducere a faptelor particulare așa cum s-au petrecut în realitate, ci o redare creatoare a posibilului și a generalului, a ceea ce „ar putea să se petreacă".

[2] Tiparele culturii (engl.).

Dar și pentru că realitatea umană se hrănește din imaginar astfel încît devine ea însăși semi-imaginară.

Starurile trăiesc din substanța noastră iar noi trăim dintr-a lor. Secreții ectoplasmice ale propriei noastre ființe, ele sînt imediat prelucrate de marile manufacturi care le desfac în galaxii marcate de asigurarea Boussac. Noi ne drapăm cu naivitate în această stofă imaterială, care e împînzită de stele. Unde-i starul, unde-i omul, unde-i visul ? Noi le-am căutat pe pămînt, în tot ce are omul mai intim și mai actual, coordonate duble care, desfășurate pentru analiză, ar putea permite ulterior să citești harta cerului stelar.

II.
STARURILE EPOCII

COTITURA: JAMES DEAN[1]

Eroul mitologiilor a fost răpit părinților săi sau aceștia i-au fost lui răpiți. James Dean este un orfan. Mama lui moare pe cînd el avea nouă ani și este luat de un unchi al său, fermier la Fairmount.

Eroul mitologic își făurește el însuși destinul, în lupta împotriva lumii. James Dean fuge de la Universitate, devine spărgător de gheață pe un camion-frigider, marinar pe un remorcher, se angajează ca mus pe un iaht, pînă ce își dispută locul sub razele strălucitoare ale acestui soare mitic modern pe care îl constituie lumina proiectoarelor: el se impune pe o scenă de pe Broadway în *See the Jaguar (Iată-l pe Jaguar)* apoi în *Imoralistul*[2]; se impune în sfîrșit la Hollywood și turnează *La est de Eden*.

Eroul mitologiilor întreprinde numeroase munci în care își dovedește aptitudinile sale și în același timp își exprimă și aspirația sa la o viață mai bogată, cît mai desăvîrșită. James Dean a muls vacile, a îngrijit puii, a condus un tractor, a

[1] Actorul american James Byron Dean s-a născut la Marian-Nebraska, la 8.II.1931. A murit într-un accident de automobil la Paso Robles, în ziua de 30.IX.1955.

[2] Dramatizarea romanului omonim, creat de André Gide în 1902.

crescut un taur, s-a distins la baschetbal, s-a antrenat făcînd exerciţii de Yoga, a învăţat să cînte la clarinet, s-a instruit în toate domeniile şi, în sfîrşit, a devenit ceea ce în lumea modernă întruchipează mitul vieţii complete: vedetă de cinema. James Dean vroia să facă totul, să încerce totul, să simtă totul. „Dacă aş avea o sută de ani, spunea el, şi încă n-aş fi avut timpul să fac tot ceea ce vreau să fac".

Eroul mitologiilor aspiră la absolut, dar nu poate găsi acest absolut în dragostea unei femei. James Dean ar fi cunoscut se pare o dragoste nefericită, pentru Pier Angeli, care s-a măritat cu Vic Damone. Legendă sau realitate? În orice caz, legenda s-a ancorat în realitate.

James Dean, în faţa bisericii de unde ieşea Pier Angeli în rochie de mireasă, şi-a ambreiat motocicleta care porni duduind: zgomotul motorului acoperea dangătul clopotelor. Apoi demarează ca un nebun spre a se repezi pînă la Fairmount, pe meleagurile copilăriei sale ... (Regăsim aici tema eşecului amoros, necesar împlinirii eroice, ca şi tema influenţei nefaste feminine care loveşte pe orice erou mîntuitor).

Eroul mitologiilor înfruntă din ce în ce mai patetic lumea pe care ar vrea s-o stăpînească în întregime. Destinul lui James este din ce în ce mai palpitant. El se fixează pe acest surogat modern al absolutului care este Viteza. James Dean (agitat, febril, pentru unii, nemaipomenit de senin pentru alţii), imediat după ce a terminat turnarea filmului *Uriaşul* [1], se repede în noapte cu 160 de kilometri pe oră cu Porsche-ul său de competiţie, spre Salinas, unde trebuia să concureze într-o cursă automobilistică.

Eroul mitologiilor, în căutarea absolutului, întîlneşte moartea. Moartea sa înseamnă că e zdrobit de forţele ostile ale lumii, dar că în acelaşi timp, în această înfrîngere, el atinge în sfîrşit absolutul: nemurirea. James Dean moare. Victoria sa asupra morţii începe.

---

[1] Filmul *Giant* a fost realizat de G. Stevens în 1956.

Viața și caracterul „eroic" al lui James Dean nu sînt prefabricate de *star-system*, ci reale, revelate.

Mai există ceva. Eroii mor tineri. Eroii sînt tineri. Dar epoca noastră îi vede apărînd în literatura sa (Rimbaud, *Le Grand Meaulnes* [1]) și vede impunîndu-se, într-un mod decisiv, de cîțiva ani în cinema eroi purtători ai mesajelor adolescenței. Desigur, de la început, adolescenții sînt cei care frecventează cel mai mult cinematograful. Dar de puțină vreme adolescența are conștiința de sine ca o categorie de vîrstă deosebită opunîndu-se altor categorii de vîrstă și precizîndu-și propriul său domeniu imaginar și modelele sale culturale[2]. Ceea ce dezvăluie tot atît de bine și romanele scriitoarelor Françoise Sagan[3] sau Françoise Mallet-Joris[4], ca și filmele lui Marlon Brando sau James Dean.

James Dean este un model, dar acest model e el însuși expresia tipică (în același timp medie și pură) a adolescenței în general, a adolescenței americane, în special.

Fața sa corespunde unui tip fizionomic dominant: păr blond, trăsături regulate. Afară de asta, mobilitatea acestor expresii redă admirabil natura dublă a feței adolescentine, încă incertă, între

---

[1] *Cărarea pierdută*, unicul roman al scriitorului francez Alain Fournier (1866—1914), ce reînvie lumea copilăriei, a acelei epoci a vieții în care visul ca și căutarea nostalgică a absolutului ocupă un loc preponderent.

[2] Tot astfel, de foarte puțină vreme, psihologia studiază adolescența ca atare (Debesse) — *n.a.*

[3] Françoise Sagan (n. 1935), a surprins lumea literară și a stîrnit o mare vîlvă, în 1954, cînd a publicat primul său roman *Bonjour tristesse*, scris la 18 ani. Aura romantică a adolescenței a suscitat imediat în jurul ei, ca în cazul lui James Dean, un adevărat cult. Eroinele romanelor ei (din care, la noi, s-a tradus *Vă place Brahms?*, 1971) au inteligența, cinismul trist al unui anumit tineret de azi.

[4] Scriitoare franceză (n. 1930), de origine belgiană. Premiul de selecțiune al librăriei din Franța, 1956, pentru *Les mensonges* și Premiul Femina, 1958, pentru *L'Empire céleste*. Cunoscută la noi prin romanul *Casa de hîrtie*, 1972, a debutat la 19 ani cu *Le rempart des béguins*, un roman insolit și surprinzător, urmat de alte lucrări, unde autoarea dovedește că știe să exploreze cu o rară artă „curiozități scandaloase".

chipul copilăriei și fizionomia adultului. Fotogenia acestei *fețe*, mai mult încă decît aceea a lui Marlon Brando, este înzestrată cu toată nedeterminarea vîrstei fără vîrstă, în care alternează bosumflările, uimirile, candorile dezarmate, „strengăriile" și încordările, hotărîrile, violențele. Bărbia în piept, un surîs neașteptat, clipiri din gene, ostentație și reținere, comedii stîngace și naive, adică totdeauna sincere, fața lui James Dean este acel peisaj, totdeauna schimbător, în care se citesc contradicțiile, incertitudinile, avînturile sufletului adolescentin. Se înțelege că această față a devenit o față-drapel și că ea va fi deja imitată, îndeosebi în ceea ce are mai imitabil: părul, privirea.

James Dean a fixat de asemenea ceea ce s-ar putea numi „panoplia adolescenței", acea ținută vestimentară prin care ea își exprimă atitudinea sa în societate: blue-jeans-ul, puloverul gros, bluzonul, refuzul de a purta cravată, de a-și încheia nasturii hainei, neglijența voită sînt tot atîtea semne ostentative (avînd valoarea insignelor politice) a unei împotriviri față de convențiile sociale ale lumii adulților, a unei căutări de semne vestimentare ale bărbăției (ținuta muncitorilor manuali) și a unei fantezii de artist. James Dean n-a inovat nimic, a canonizat și sistematizat un ansamblu de reguli vestimentare care permit unei categorii de vîrstă să se afirme, și aceasta se va afirma ceva mai mult în imitarea eroului.

James Dean — în dubla sa viață, cea reală și cea de pe ecran — este un erou pur al adolescenței. El își exprimă nevoile sale și revolta sa în aceeași atitudine, pe care o exprimă cele două titluri, englez și francez, a unuia din filmele sale: *Rebel fără cauză* și *Furia de a trăi*[1] sînt două aspecte ale aceleiași exigențe virulente, în care o furie rebelă înfruntă o viață fără principii.

Pentru că este un erou al adolescenței, James Dean exprimă în *La est de Eden* și în *Rebel fără*

[1] În englezește: *Rebel Without a Cause (Rebel fără cauză)*; în limba franceză: *La fureur de vivre (Furia de a trăi)*.

cauză, cu o claritate rară în filmul american, revolta împotriva familiei. Filmul american tinde să mascheze conflictele părinți-copii, fie într-o idilă familială *(Familia Hardy)*, fie „suprimînd" pur și simplu existența părinților ca atare, și transferînd imaginea tatălui asupra unui bătrîn insensibil, crud sau ridicol (judecător, patron, cam ramolit). *La est de Eden* prezintă pe ecran următoarele personaje-părinți: un tată neînțelegător și o mamă decăzută. În schimb, *Rebel fără cauză* aduce pe ecran o mamă neînțelegătoare și un tată decăzut. În aceste două filme apare tema luptei adolescentului împotriva tatălui (fie că acesta e tiranic sau lamentabil) și neputința de a-și regăsi cu adevărat mama. În *Uriașul*, conflictul izbucnește: James Dean va lupta cu o ură sălbatică împotriva unei familii înstrăinate de el, și prin extindere, împotriva normelor sociale[1]. Dar în aceste trei filme apare tema comună a unei femei-soră care trebuie smulsă din posesia altuia. Altfel spus, problema iubirii este încă învăluită de afecțiunea pentru soră și pentru mamă și încă n-a sfărîmat această cochilie, ca să se lanseze în universul *pin-up*-urilor străine familiei sau grupului de vîrstă. Acestor iubiri imaginare ale cinematografului li se supraimprimă dragostea, poate și ea mitică, pe care ar fi simțit-o pentru Pier Angeli, cu fața candidă de soră-madonă. Dincolo de această dragoste imposibilă, începe universul „aventurilor" sexuale ...

Într-un alt sens, James Dean, în viața și filmele sale, exprimă nevoile individualității adolescentine, care, afirmîndu-se, se refuză chiar prin aceasta normelor vieții anchilozate și specializate care se deschide în fața ei. Nevoia de totalitate și de absolut este însăși nevoia individului uman, cînd se smulge din cuibul copilăriei și din lanțurile familiei și nu mai vede în fața lui decît noile lanțuri și mutilările vieții sociale. Atunci fermentează

[1] George Stevens povestește cum James Dean însuși i-a cerut să interpreteze acest rol: „E un rol pentru mine, domnule Stevens" (*n.a.*).

exigențele cele mai contradictorii. A spus bine Truffaut („Arts", 26 IX, 1956): „În James Dean, tinerețea actuală se regăsește în întregime, mai puțin pentru motivele care se spun: violență, sadism, frenezie, mîrșăvie, pesimism și cruzime decît pentru altele, infinit mai simple și cotidiene: pudoarea sentimentelor, fantezie în orice clipă, puritate morală — fără legătură cu morala curentă, dar mai riguroasă — gustul veșnic al adolescenței pentru experiență, entuziasm, orgoliu și regretul de a se simți «în afara» societății, refuzul și dorința de a i se integra și în cele din urmă acceptarea sau refuzul lumii așa cum este".

Contradicția esențială este aceea care leagă cea mai intensă aspirație spre viață cu cea mai mare șansă a morții. Este însăși problema inițierii virile, care în societățile arhaice se efectuează în teribile încercări instituționalizate; în societățile moderne, ea nu se efectuează într-un mod instituțional decît în război (și, într-un fel atrofiat în timpul serviciului militar); în lipsa războiului sau a mișcărilor colective (revoluții, rezistențe etc.), ea trebuie căutată în riscul individual.

În cele din urmă, adultul societăților birocratizate și îmburghezite este acela care acceptă să trăiască puțin ca să nu moară mult. Dar secretul adolescenței este acela că a trăi înseamnă a risca moartea. Că furia de a trăi înseamnă de fapt imposibilitatea de a trăi. James Dean a trăit această contradicție și a autentificat-o prin moartea sa.

Aceste teme ale adolescenței apar în toată claritatea lor într-o epocă în care adolescența este îndeosebi redusă la a se închide în sine, în timp ce societatea nu-i oferă nici o ieșire, nici o posibilitate de a se angaja într-o cauză sau s-o recunoască într-însa.

Nu e întîmplător că un James Dean a putut deveni exemplar în anii aceștia ai celei de-a doua jumătăți de secol; intensei participări la război și la rezistență, imenselor speranțe trezite în 1944—1946 le-au urmat nu numai retrageri individualiste, dar un nihilism generalizat, care pune în discuție, în mod radical, ideologiile și valorile

oficial propuse, în diferite țări ale universului capitalist. Minciuna ideologică în care trăiesc aceste societăți ce se pretind armonioase, fericite și exaltante, provoacă în schimb acest „nihilism" sau acest „romantism" către care adolescența fuge și în care regăsește totodată realitatea vieții.

Aici, în lumea burgheză occidentală, aventura, riscul și moartea se ivesc în duduitul unei motociclete sau al unui automobil de curse. Deja motocicliștii din *Orfeu* [1] lăsau în urma lor dîra fatală a morții. Deja *Sălbaticul* [2] de Laszlo Benedek, arăta într-un mod în același timp trist și tandru imaginea adolescentului motociclist: Marlon Brando, arhanghelul care aleargă vîjîind, anunța, ca și un sfînt Ioan Botezătorul imaginar, pe James Dean real, pentru că era el însuși expresia imaginară a mii de adolescenți adevărați ce nu-și puteau exprima furia lor de răzvrătiți fără cauză decît într-o aventură motociclistă. *Viteza motorizată* nu este doar unul din semnele moderne ale căutării absolutului, dar corespunde unei nevoi ale riscului și ale afirmării de sine în viața cotidiană. Orice șofer se simte zeu, în sensul cel mai biblic al termenului, beat de fericire, gata să omoare pe ceilalți șoferi, pe muritori (pietoni) și dictîndu-și legea sa sub formă de injurii adresate celor care nu-i recunosc *prioritatea sa absolută*.

Automobilul înseamnă, în sfîrșit, evadarea: tălpile de vînt ale lui Rimbaud sînt înlocuite de Porsche-ul „Grand sport" al lui James Dean. Iar evadarea supremă este moartea, așa cum absolutul înseamnă moartea, așa cum individualitatea supremă este moartea. James Dean se năpustește spre moartea de care nu-l putea apăra decît în mod vremelnic contractul ce-l lega pentru filmul *Uriașul*.

Moartea împlinește destinul oricărui erou de mitologie, realizînd dubla sa natură: omenească

---

[1] Film realizat de Jean Cocteau în 1950.

[2] *The Wild one*, 1954, film american în care Marlon Brando interpretează rolul unui tînăr șef de bandă ce teroriza un orășel pre a-și afirma dorința sa de putere.

și divină. Ea împlinește omenia lui profundă, constînd în voința sa de a lupta eroic împotriva lumii, de a înfrunta eroic o moarte care va ajunge să-l răpună. În același timp, ca îl realizează pe erou în natura sa supraomenească. îl divinizează în sensul că-i deschide porțile nemuririi. (Numai după jertfa sa, în care își ispășește condiția sa umană, Isus devine dumnezeu.)

De aceea, vedem amplificîndu-se asupra personajului lui James Dean fenomenele de divinizare, care caracterizează starurile, dar care rămîn atrofiate.

În primul rînd, există acel fenomen spontan, naiv: refuzul de a crede în moartea eroului. Astfel, lumea s-a îndoit de moartea lui Napoleon, a lui Hitler, pe scurt a tuturor „supraoamenilor" (fie că sînt „supraoameni" ai binelui sau ai răului), pentru că nici măcar nu se poate concepe că ei sînt muritori. Tot astfel stăruiește îndoiala și asupra morții lui James Dean. O legendă spune că el a supraviețuit accidentului său în mod miraculos. Nu el, ci un tînăr care făcea autostop ar fi fost omorît. James Dean este însă desfigurat, de nerecunoscut, inconștient poate: este închis într-un azil de nebuni sau într-un spital. În fiecare săptămînă mii de scrisori sînt adresate unui James Dean în viață. Trăiește, unde? Într-o *no man's land*[1] între viață și moarte, pe care sufletului modern îi place s-o situeze în azilele de nebuni și în clinici, dar care poate să nu fie localizată. Aici, James Dean se include în concepția spiritistă a morții: James Dean este printre noi, invizibil și prezent. Spiritismul reînvie concepția arhaică după care morții, spectre corporale înzestrate cu invizibilitate și ubicuitate, trăiesc printre cei vii. De aceea, cu prilejul reprezentării *Uriașului*, o tînără spectatoare strigă: „Revino Jimmy, eu te iubesc, te așteptăm". Este prezența *vie* (spiritistă) a lui James Dean pe care fanaticii o vor căuta de acum înainte în filmele sale. De aceea se înmulțesc în Statele Unite ședințele spiri-

[1] Țara nimănui (în limba engleză în original).

tiste pentru a se comunica cu James Dean ... De aceea modesta vînzătoare de la Prisunic, Joan Collins, spune că James Dean, mort, i-a dictat o extraordinară confesiune spiritistă în care el declară: „N-am murit. Cei care cred că n-am murit au dreptate", și în care el afirmă că și-a regăsit mama. De aceea *James Dean returns* de Joan Collins s-a vîndut în 500 000 de exemplare!

De asemenea, se organizează un cult, ca orice cult, pentru a restabili contactul între mortul nemuritor și muritori. Mormîntul lui James Dean este continuu presărat cu flori, și trei mii de persoane s-au dus acolo în pelerinaj pentru prima comemorare a morții sale. Masca lui James Dean va fi așezată în universitatea din Princeton, alături de cele ale lui Beethoven, Thackeray, Keats. Bustul său se vinde pentru treizeci de dolari. Mașina fatală e declarată sacră. Pentru douăzeci și cinci de cenți se poate admira Porsche-ul „Grand sport", și pentru un supliment de douăzeci și cinci de cenți, te poți strecura la volanul său. Această mașină sfărîmată, care simbolizează pasiunea lui James, furia sa de a trăi și furia de a muri, este vîndută în buloane, bucăți de fier strîmbate — tot atîtea relicve sacre care se pot cumpăra după mărime, începînd cu douăzeci și cinci de dolari bucata, și pe care le păstrezi asupra ta, pentru a te pătrunde de substanța mistică a eroului.

Prin moartea sa, James Dean regăsește prestigiul uitat al starurilor din marea epocă a cinematografului, care, mai apropiați de zei decît de muritori, stîrnesc o adorație pătimașă. Dar, pe de altă parte, moartea sa autentifică o viață care îl situează în mod hotărît printre starurile moderne, apropiate de muritori. Starurile moderne sînt modele și exemple, pe cînd starurile de odinioară erau idealuri de vis. James Dean este un erou real, dar care este supus unei divinizări asemănătoare celei a marilor staruri ale filmului mut.

Iar nemurirea lui James Dean înseamnă și o supraviețuire colectivă în mii de mimetisme. Dean este într-adevăr un star perfect: zeu, erou, model.

Dar această perfecțiune, dacă nu s-a putut realiza decît prin mijlocirea mașinăriei *star-system*-ului, rezultă din viața și moartea lui James Dean real și dintr-o nevoie, a sa, aceea a unei generații care se privește în el, reflectată și transfigurată prin cele două oglinzi gemene: a ecranului de cinema și a morții.

James Dean este un star perfect. Dar, văzut cincisprezece ani mai tîrziu: prea perfect. Moartea sa, care evocă destinul lui Rudolph Valentino, face să reapară tragedia care dispăruse complet din *star-system* începînd din anul 1930. Dintr-o dată James Dean operează o ruptură decisivă în euforia hollywoodiană.

Totuși, James Dean nu se întoarce la mitul starurilor filmului mut. Dimpotrivă, el deschide noua etapă, aceea a autodistrugerii mitului hollywoodian al starului. Moartea sa nu ne trimite la marea, ireala, fantomatica și melodramatica epopee a cinematografului de altădată. Ea ne introduce de fapt în chestiunea vitală: aceasta este setea de viață a lui Dean, care constituia o problemă înaintea morții sale, și tocmai el e acela care a întîlnit moartea. Astfel James Dean face să apară marea temă nouă care va tinde să se substituie *mitologiei fericirii* și care este *problematizarea fericirii. După euforie va urma problema.* Astfel, împreună cu Marlon Brando din *The Wild One (Sălbaticul 1954)*, și *On the Waterfront (Pe chei*, E. Kazan, 1954), James Dean inaugurează un nou tip de erou, un nou tip de star pe care îl vor ilustra mai tîrziu Paul Newman și Anthony Perkins: eroul desperat, eroul frămîntat de probleme, chiar nevrozat. Nu îl amenință nici un rău din afară, nici un dușman care ar putea fi recunoscut, un trădător, un om cînos. Răul e lăuntric, există în contradicția trăită, neputința, aspirația, căutarea greșită.

În această calitate, James Dean a deschis într-adevăr era eroilor adolescenței moderne. Dar adolescența care își găsește, în sfîrșit, odată cu James Dean, expresia sa proprie pe ecranul cinematografului, se va disocia din punct de vedere

cultural de cinema începînd tocmai cu această trezire a conștiinței. Cultura adolescentină, care realizează prima sa cristalizare începînd cu filmele lui James Dean își va fixa bulionul său esențial de cultură nu numai asupra filmului ci și asupra rockului, muzicii, cîntecului, dansului.

În cursul acestor ani decisivi, 1957—1962, se realizează o disociere capitală: cinematograful va rămîne desigur un spectacol juvenil, dar *star system*-ul va înceta să joace rolul său de model cultural dominînd tineretul.

Printr-o remarcabilă coincidență, crepusculul *star-system*-ului (pe care îl vom examina în capitolul următor) este contemporan cu disocierea și reînnoirea culturii juvenile (poate că ea a fost favorizată, supradimensionată de această decadență, poate această decadență a grăbit această disociere?)

Astfel James Dean, ultimul star mitologic, este primul star problematic. Prim erou al adolescenței, el vestește o nouă cultură juvenilă, care se va detașa de cinema și îl va face să-și piardă rolul său socio-cultural cel mai notabil.

CREPUSCULUL STAR-SYSTEM-ULUI ȘI ÎNVIEREA STARURILOR

Refluxul și criza cinematografului

În țările occidentale și în primul rînd în Statele Unite, unde a înflorit *star system*-ul, frecventarea cinematografului nu încetează să descrească în anii '50. La începutul anilor '60, apare clar că cinematograful nu mai este decît un medium printre mass-media, o distracție printre alte ocupații plăcute. Scăderea cantitativă corespunde de fapt unei decăderi calitative. Cinematograful nu mai este cheia de boltă a culturii maselor, nu mai este bulionul de cultură al individualității moderne: casa, televiziunea, automobilul, week-end-urile, călătoriile configurează noua constelație culturală, în care cinematograful a pierdut locul său sub soare.

Cinematograful nu face decît să-și piardă poziția sa privilegiată. Pierzînd-o, el intră în criză. În cursul anilor '50, el luptase împotriva dezinteresului publicului cu ajutorul ecranului lat, cu generalizarea culorii, cu noul avînt erotic și prezentarea noilor superstaruri. Dar aceasta nu era altceva decît o întîrziere a momentului rupturii interne. Începînd cu anul 1960, tot edificiul construit de Hollywood în jurul filmului standard, în același timp nerealist și realist, euforizat de *happy end*, glorificat de star, tot acest edificiu se fisurează din loc în loc și vedem distrugîndu-se în mod progresiv două cinematografe.

Ruptura se produce în Franța odată cu apariția „noului val" (1959—1962). În această țară, unde sistemul de producție era foarte puțin concentrat, spre deosebire de Hollywood, unde el se afla în mod endemic în situație precară, o conjunctură favorabilă a creat breșa: elanul nerăbdător al unei tinere generații, dispunînd de „bastionul critic" al revistei „Cahiers du cinéma", insuccesul simultan a cinci filme cu vedete, și, paralel, succesul filmelor *Cu sufletul la gură* [1], *Frumosul Serge* [2] și *Amanții* [3].

Dacă „noul val" operează o deschidere, aceasta se datorește faptului că el permite să se producă filme ieftine, care nu sînt totuși filme din categoria B. Primele filme ale „noului val" costă de la 40 pînă la 60 milioane de franci vechi, în loc de 200 pînă la 400 milioane cît însumează cheltuielile pentru filmele „obișnuite" cu staruri, adică de trei pînă la zece ori mai puțin. Or, aceste filme cu preț scăzut, care pot să-și asigure o rentabilitate chiar avînd un public restrîns, sînt capabile de a determina noi forme de succes: premii ale festivalurilor, laude ale criticii, prestigiul realizatorului, interesul și noutatea temelor.

Ici și colo apar noi valuri, uneori în țările unde producția nu avea nici un fel de valoare. În Statele Unite, nu se poate vorbi propriu-zis de noul val, dar se vede, după *Marty* [4] — film fără star, realizat cu un buget de televiziune — un nou avînt al cinematografului independent, al cinematografului de autor. Pe cînd în Franța micii producători se îngrijesc, cu ajutorul statului, de noul tip de filme, în Statele Unite, Hollywoodul slăbește strînsoarea și le acordă libertate realizatorilor-

---

[1] Film realizat de Jean-Luc Godard în 1960, care a obținut premiul special al juriului „Ursul de argint", la Festivalul internațional de la Berlin din acel an.

[2] Film realizat de Claude Chabrol în 1958.

[3] Film realizat de Louis Malle în 1958, care a obținut premiul special al juriului la Festivalul internațional de la Veneția din acel an.

[4] Film realizat în 1955 de regizorul american Delbert Mann, avînd ca interpreți principali pe Ernest Borgnine și Betsy Blair, actori excelenți, dar puțin costisitori.

producători, artiștilor-producători și producătorilor-sateliți din punct de vedere economic, dar avînd libertăți estetice și cinematografice necunoscute pînă atunci — ca să realizeze filme ieftine înzestrate însă cu un prestigiu artistic. Ruptura se efectuează totuși odată cu nașterea cinematografului new-yorkez, cu dezvoltarea cinematografului *underground* sau *semi-underground*[1]. Și chiar dacă Hollywoodul poate recupera din punct de vedere economic cinematograful independent sau contestatar, acesta păstrează totuși trăsături distincte, chiar opuse celor ale primului cinematograf.

Într-adevăr, pe de o parte există un cinematograf cu un buget impunător, cu mari case de film realizînd „superproducții". Pe de altă parte, există un cinematograf cu bugete mici, cu producători neînsemnați sau producători executivi, realizînd filme cu tendință sau cu pretenție artistică. Pe de o parte, starul și, mai mult încă, un lot de staruri internaționale domină filmul, care desfășoară un prodigios spectacol în culori pe ecran lat, pe pămînt, pe sub ape, și în aer, în trecut, în viitor, altundeva. Pe de altă parte, autorul e cel care domină filmul, cîteodată o înlocuiește pe vedetă, își expune în el arta, obsesia, problema sa.

În fine, pe de o parte o publicitate uriașă, marele circuit al sălilor care prezintă filmele în exclusivitate și al sălilor populare, „exhibițiile" starurilor la festivaluri. De cealaltă parte, marile premii la aceleași festivaluri, sprijinul criticii, un nou circuit devenind internațional, săli de artă.

Astfel, două sisteme tind să se constituie, fiecare cu propriul său tip de producție, de distribuție și de exploatare, fiecare cu tematica sa dominantă.

Dintr-odată, marea sinteză arhetipică a filmelor din 1930—1960 se dislocă și face loc pe de o parte unui cinematograf spectaculos evazionist, pe de altă parte unui cinematograf care înfățișează un ansamblu de probleme.

[1] În traducere literală: subteran și semisubteran — curent cultural de avangardă american, un fel de „nou val" din S.U.A.

Cinematograful evazionist se detașează de această realitate cotidiană pe care, cel puțin în aparență, cinematograful epocii precedente reușise s-o integreze: realist, el se situează aiurea, în trecut, ca *Doctor Jivago* (David Lean, 1965) sau *Little big man (Micul om mare)*[1]; sau într-adevăr o violentă injecție de onirism irigă aparenta realitate cotidiană, ca în aventurile lui James Bond.

Acest cinema spectaculos face să revină în centrul marii producții tot ceea ce făcuse gloria cinematografului mut și care mai tîrziu a fost îndepărtat în seria B (filme complementare ieftine, fără vedete, care dealtfel au servit ca model noului val francez prin tehnica lor și nu prin tematica lor). De acum înainte, începe triumful westernului, nu numai westernul epic și serial al filmului mut, ci westernul mai bogat, întruchipat de staruri, conținînd psihologie, rafinamente artistice, adică probleme politice și sociale. Este triumful filmului istoric, fabulos, exotic.

Pe de altă parte, se dezvoltă al doilea cinematograf care urmărește, alternativ sau simultan, mai multă estetică și mai mult adevăr. Acesta este filmul de autor, care se apropie de literatură, nu numai făcînd apel la scriitori (în Franța, Marguerite Duras[2] și Alain Robe-Grillet[3], scenariștii lui Resnais apoi ei înșiși realizatori), dar căutînd să dea filmului subtilitatea literaturii în exprimarea sentimentelor (Rohmer de pildă), să dea cinematografului același registru larg ca ro-

---

[1] Film realizat în 1971 de regizorul american Arthur Penn, care a obținut premiul FIPRESCI la Festivalul internațional de la Moscova din același an.

[2] Cunoscută pentru romanul, devenit apoi și piesă de teatru, *Baraj la Pacific*, Marguerite Duras (n. 1914) e autoarea mai multor romane și piese de teatru, dintre care cele mai cunoscute sînt *Scuarul* și *La Musica*, ca și a scenariilor filmelor *Hiroshima, dragostea mea* și *Absență îndelungată*.

[3] Unul din principalii autori ai „noului val" (n. 1922), căruia i-a dat — cum spune Boisdeffre — „Charta și sloganele", autorul romanelor *Les gommes, Le voyeur, La jalousie, Dans le Labyrinthe, La maison de rendez-vous, Instantanés*, și a nenumărate articole privind această mișcare literară; scenaristul și regizorul filmelor *Anul trecut la Marienbad, Nemuritoarea, Trans-Europa Express, Omul care minte* etc.

manul (Resnais), dedicîndu-se cercetărilor formale. Sau cinematograful tinde spre mai mult adevăr: el înlocuiește cartonul studiourilor cu decorurile naturale, turnează pe stradă; aparatul de filmat al unui Coutard (operatorul lui Godard) își părăsește trepiedul urmărind amănuntul semnificativ, fugar; se pune capăt jocului actorului convențional, se face apel la improvizație pe canavaua temei (Godard). În 1960 apare cinematograful-adevăr *(Ciné-vérité)*, care pretinde chiar să renunțe la scenariu, să studieze și să înfățișeze direct viața, realitatea.

Astfel, neo-estetismul și neo-documentarismul constituie cei doi poli extremi între care se desfășoară noul cinematograf. Acesta își permite să meargă mai departe, vrea să trateze probleme sociale și politice, și astfel, începînd din 1968, apare cinematograful „contestatar". Dar, cu toate că este estetizant, documentarizant, politizant, cel de al doilea cinematograf rămîne, față de cinematograful evazionist-spectaculos, un cinema tematic. El înțelege să ridice probleme artistice, probleme de autor, de viață, de societate.

Aceste două cinematografe nu sînt totuși nici separate, nici refractare unul altuia: ele alcătuiesc două sisteme ca și cînd ar fi cuplate, siameze. Între ele există circulație, contaminare, conflicte, cooperare.

În primul rînd, sistemul de producție mizează deseori pe un tablou sau pe altul (ca marile companii din Hollywood). Pe de altă parte marile festivaluri continuă, mai mult sau mai puțin, să reunească cele două tipuri de filme. De aceea și producțiile celui de-al doilea cinematograf, cînd cunosc succesul, pot fi programate în sălile marelui circuit comercial: realizatori ca Visconti, Buñuel, Godard, fac incursiuni triumfătoare, introducînd în filmele lor o parte mai mult sau mai puțin consistentă a mesajului lor, dispunînd de mai multă sau mai puțină libertate. Actrițe descoperite de „cinematograful tematic" pot deveni staruri în „marele cinematograf" (Jeanne Moreau,

descoperită în *Amanții*, turnează cu Brigitte Bardot, în regia lui Louis Malle, el însuși autor al cinematografului tematic, în *Viva Maria*, superproducție care, dealtfel, e în definitiv un eșec)[1]. În cinematograful ce se adresează marelui public, realizatorii care devin vedete și al căror nume apare de acum înainte cu litere mari pe afișe (Hitchcock, Clément, Chabrol) sînt din ce în ce mai rari. Astfel două cinematografe constituie doi poli antagoniști, dar comunicanți, a căror dialectică realizează vitalitatea cinematografului din noua epocă, deși confirmă decadența grandiosului sistem cinematografic care a domnit timp de treizeci de ani. Există vitalitate la cei doi poli dar nu întîlnim aproape nimic în centru, acolo unde se creează vechea sinteză a realului și a imaginarului, acolo unde domnea *happy end*-ul.

Crepusculul „star-system"-ului

Cel de-al doilea cinematograf tinde să excludă starurile: sînt prea scumpe pentru aceste filme ieftine și mai ales există la limită o incompatibilitate de principiu între acest cinematograf și star. Pentru cinematograful în care realizatorul este și autor, el e nu numai mai important decît vedeta, dar are nevoie de interpreți-actori, nu de idoli. Pentru cinematograful realist, mitul starului se află în discordanță cu adevărul căutat. Principiile economice, estetice și veriste ale cinematografului tematic tind deci să excludă starul. Dezvoltarea acestui cinema îngustează domeniul de activitate al *star-system*-ului: cu cît obține mai multe succese la festivaluri, cu atît mai mult starul este îndepărtat (Veneția), iar cînd își creează

[1] René Jeanne și Charles Ford afirmă chiar — pe bun temei — în *Histoire illustrée du cinéma* (vol. 3, editura Gérard, 1966), că acest film n-a avut altă justificare decît „o spirituală confruntare între Jeanne Moreau și Brigitte Bardot".

propriile sale festivaluri (Pesaro, Poretta, Lérins)[1], starurile sînt excluse.

Starul triumfă desigur în cinematograful spectaculos. Dar el nu poate înfăptui sinteza mitologică a erei precedente. Marii eroi aventurieri ai filmelor western și ai filmelor de aventuri sînt desigur eroi onirici obsesionali, care provoacă admirație și pasiune precum John Wayne, sau Sean Connery[2] în James Bond. Dar nu mai sînt modele cu care poți să te identifici, decît doar în mod ludic și exterior. Vedem chiar uneori, ca în *serialele* de la începuturile cinematografului, actorul contopindu-se cu personajul său; astfel James Bond este mai important decît Sean Connery, după cum Zorro sau Tarzan erau mai importanți decît actorii interschimbabili care îi interpretau. Pe de altă parte, filmele de aventuri tind să reducă sau să virilizeze rolul de altădată al starului feminin, care nu se poate dezvolta decît în filmele cu teme amoroase-istorice.

În ceea ce privește cinematograful tematic, există polul real sau realist, în care starul dispare. În ceea ce privește cinematograful evazionist, există polul mitologic-oniric, în care starul rămîne zeiță, dar încetează de a fi model. Starul zeiță-model, cheie de boltă a *star-system*-ului din anii 1930—1960, pare să fie pe cale de dislocare. Desigur marile staruri trec de la un rol la altul, se cufundă în filme tematice pentru a reda viața acestei epoci, întorcîndu-se apoi la filme evazioniste spre a se scălda în elixirul divinității: acesta

---

[1] În ultimii ani, în afara festivalurilor „generale" binecunoscute, organizate la Veneția, Cannes, Locarno, Karlovy Vary, Berlinul occidental și cel estic, San Sebastian, Mar del Plata și Moscova, s-au mai organizat și unele festivaluri rezervate numai unei anumite categorii de filme: Tours, pentru filmele de scurt metraj; Annecy, pentru cele de animație; Triest, pentru cele științifico-fantastice; Poretta Terne, pentru cinematograful independent; Hyeres și Pesaro, pentru tînărul cinema etc.

[2] Actor englez, interpretul principal al serialului de mare succes *James Bond*, realizat de regizorul englez Terence Young (n. 1915) în anii '60, după romanele polițiste scrise de Jan Fleming.

este drumul bogat și nesigur pe care îl urmează artiști ca Brigitte Bardot, Alain Delon, Charles Bronson, Claudia Cardinale, trecînd de la filmul de autor la superwestern, de la probleme de psihologie contemporană la epopeea mitico-istorică. Fiecare din marile staruri actuale încearcă să realizeze vechea sinteză, căreia i-a mai adăugat ceva. Dar sarcina e dificilă, nesigură, provizorie: pentru că nu mai există *pattern*-ul, tiparul-model al cinematografului standard și al *star-system*-ului, care furniza chiar de la început cadrul și ingredientele sintezei. Deoarece cinematograful s-a îmbogățit și s-a diversificat, reunirea calităților în același timp complementare și contradictorii devine din ce în ce mai grea.

În sfîrșit și îndeosebi poate, starul nu mai e vestitorul fericirii. Dogma *happy end*-ului, care domina ansamblul producției, s-a dezagregat treptat. Filmul tematic preferă un sfîrșit tragic sau evazionist. Desigur filmul spectaculos se va termina deseori cu pedepsirea celor răi și triumful celor buni, prin victoria cuplului și a dragostei, dar chiar în evaziune, evazivitatea se dezvoltă. Nici *Odiseea*, nici *S-a întîmplat o dată în Vest*, nici *Lawrence al Arabiei* sau *Planeta maimuțelor* nu se termină printr-un *happy end* autentic. Filmul spectaculos, cînd este istoric sau adaptat după un roman, trebuie să respecte sfîrșitul deja consemnat în istorie sau roman: *Love Story*, cu finalul său tragic, care ar fi părut antihollywoodian acum zece ani, este tipul filmului neohollywoodian. Dealtfel, *happy end*-ul nu era tiranic decît pentru că era legat de filmul onirico-realist, de starul zeiță-model, decît pentru că purta în el optimismul mesianic al cuceririi fericirii. Or, această temă fundamentală de cucerire a fericirii, care era asumată în întregime de film, star și *happy end*, chiar și această temă, vom vedea, este amenințată, alterată, măcinată dinăuntru. Și tot dinăuntru starul se găsește parcă golit de seva culturală care îl hrănea și din care el hrănea lumea.

Astfel, din limitarea și hemoragia mitologică internă a *star-system*-ului ne dăm seama de crepus-

culul Hollywoodului, devenit în întregime un gigantic *Sunset Boulevard (Bulevardul Crepusculului)* [1]. Nu numai televiziunea se instalează în studiourile pustii, devenite muzee, sau cinematograful evazionist, care se turnează de acum înainte în Spania, în Africa, în Asia sau în America Latină. Nu numai contracultura se instalează la Los Angeles și creează ici și colo, Hollywood Boulevard și Sunset Boulevard. Nu numai *smog*-ul, ceața murdară și cenușie a întunecat cerul albastru al uriașei metropole californiene. Nu numai irupția crimei nebunești în luxoasa vilă a actriței Sharon Tate. Dar și dispariția, sărăcirea universului starurilor, moartea titanilor — Gary Cooper, Clark Gable, Humphrey Bogart, care nu lasă nici moștenitori nici succesori.

La Hollywood, ca în toate sferele suspuse ale serbărilor și festivalurilor, starurile de cinema nu mai sînt suveranele Olimpului. Ele se dizolvă în Noul Olimp al culturii de masă, amestecate cu prinți, prințese, regi și regine ca Elisabeth, Margaret, Paola, Hélène, Soraya, Farah Diba, Philip, Șahul, cu *play boys* ca Gunther Sachs [2], cu dansatori ca Noureev, cu noii „idoli" ai muzicii rock și pop: Beatles, Jack Lennon, Bob Dylan, Johnny Holliday și Silvie Vartan.

Acești noi olimpieni nu mai sînt modele ci simboluri. Nu mai sînt semizei fericiți: sînt olimpieni în sensul deja depreciat în care ni-i arăta Homer, supuși pasiunilor și frămîntărilor majorității muritorilor, cunoscînd nenorocirile conjugale și rivalitățile meschine, cu toate că ei rămîn înzestrați cu o suprapersonalitate. Nu mai vedem de acum înainte în acest Olimp modern imaginea privilegiată a fericirii, ci divorțuri, certuri, neca-

---

[1] Cunoscută arteră hollywoodiană. Aluzie la filmul omonim realizat de Billy Wilder în 1950. Amurgul unei mari vedete (interpretată de celebra stea a filmului mut Gloria Swanson, reapărînd aci după o întrerupere a activității artistice timp de 16 ani), care își sfîrșește viața tragic, se confundă cu amurgul unei mari epoci a Hollywoodului.

[2] Renumit industriaș vestgerman (n. 1932), fost timp de trei ani (1966—1969), soț al Brigittei Bardot.

zuri, eşecuri şi depresiuni. Ca şi în anii precedenţi, ei rămîn, desigur, în reprezentaţie sacră permanentă. Ca şi înainte, fanii se hrănesc din viețile lor; dar nu mai gustă din elixirul promițător de fericire sau de viaţă frumoasă prin intermediul persoanei lor; se hrănesc din dramele lor, din nenorocirea lor şi în cazul cultului sadico-lacrimogen pe care li-l dedică „France-Dimanche" şi „Ici Paris", se răzbună chiar pe măreţia lor cerînd din nou sinuciderea şi tragicul. Litania „ei îmbătrînesc, ei suferă", înlocuieşte vechea exclamaţie de entuziasm euforic „ei sînt fericiţi, ei se bucură din plin de plăcerile vieţii".

Problema generală

Dispariţia *happy end*-ului, atrofierea mitologiei fericirii la staruri ca şi în ansamblul Olimpului modern, nu constituie un fenomen propriu cinematografului. Aşa cum vom vedea într-o altă lucrare[1], cultura de masă, în totalitatea ei, este aceea care trece încet de la euforizare la problematizare. Mitului fericirii îi succede problema fericirii.

Cultura de masă e aceea care reflectă, în felul său, problematizarea care se leagă treptat de ceea ce era în timpul epocii precedente, promisiune de fericire. Cuplul-soluţie devine cuplul-problemă: ce se întîmplă cînd exaltarea scade, cînd dorinţa slăbeşte, cînd apare ispita? Soluţia-prosperităţii ajunge şi ea o problemă: viaţa, proprietară de sclavi electro-menajeri, de obiecte, de bunuri, de timp liber, este pe de-a-ntregul fericită? Individualismul particular, valoare supremă, îşi dezvăluie carenţele. Insomniile, depresiunile, turburările psihosomatice sînt primele semne, echivoce, ale neliniştii care se adînceşte. Şi, încet, timid, cultura de masă ridică problemele dragostei, ale cuplului, căsătoriei, adulterului, sexualităţii, frigi-

[1] *L'esprit du temps*, noua ediţie, care va apare ulterior (*n.a.*).

ditații, ale bolii, ale îmbătrînirii, toate problemele pe care ea le exorciza în faza precedentă.

Această neliniște va căpăta deodată, în rîndurile celui mai înstărit tineret burghez din lume, formă de revoltă (Berkeley[1], 1963—1965) și de refuz (Haig-Ashbury, 1966—1967) împreună cu contestația studențească și mișcarea hippie care constituie cei doi poli ai unei contra-culturi care se naște.

Astfel, epoca este caracterizată printr-o cotitură a civilizației care, în aspectele sale cele mai înaintate, se distinge printr-o neliniște, chiar o criză adevărată.

Și înțelegem acum că această criză a *star-system*-ului nu este doar un aspect al crizei specifice cinematografului, dar corespunde unei problematizări în sînul civilizației, care antrenează dezintegrarea euforiei culturale. Trebuie să spunem mai mult încă: chiar în sînul *star-system*-ului izbucnește deodată criza cea mai radicală care, făcînd să se prăbușească definitiv mitologia euforică, va face să apară problema profundă a civilizației.

Tragedia Marilynei

Universul Hollywoodului, în timpul marii epoci, era minunat pentru că era filtrat, parfumat, euforizat prin grija *star-system*-ului și a „culturii de masă". Divorțurile în lanț erau indiciul nu al eșecurilor repetate, ci al reușitelor succesive: deplasările neîntrerupte erau privite nu ca o instabilitate și o îngrijorare, ci ca voiajuri minunate; petrecerile cvasicotidiene erau interpretate ca un exces și o exaltare, nu ca o dereglare sau tristă deboșare; refugiul în reședințe de lux erau izolare absolută nu solitudine; încercările de sinucidere erau camuflate, spitalizările aveau drept cauză

[1] Renumită universitate din S.U.A., unde, între anii pomeniți mai sus, s-au produs mari manifestații de protest ale tineretului.

surmenajul și nu depresiunea — sau aceasta nu era decît un efect al celuilalt.

Prima mare tragedie, moartea lui James Dean, nu este decît un accident empiric (deci nesemnificativ la acest stadiu) integrat *ca necesitate mitologică*: această moarte este provocată de preaplin, nu de lipsă.

Abia după 1960, mașina *star-system*-ului, care prefăcea plumbul în aur și fierea în miere, începe să se blocheze, odată cu dezvoltarea problematizării generale. Cinematograful tematic face atunci o incursiune în lumea starurilor și descoperă în ea nenorocirea și nevroza: *The godess* (Zeița). Dar mesajul rămîne limitat la circuitul neînsemnat al celui de-al doilea cinematograf. Din Italia vine un sondaj mai uimitor: nu mai e vorba în mod direct de staruri ci de *Aventura* (1959), filmul lui Antonioni și mai ales de *La dolce vita* (1959) al lui Fellini, care ne dezvăluie deodată reversul decorului, sărăcia vieții bogate, tristețea petrecerilor și expresia „dolce vita" capătă deodată un sens derizoriu. Lumea starurilor nu este biciuită direct dar, treptat, apar eșecurile, singurătatea, nevroza, angoasa îmbătrînirii. Poate că și lumea hollywoodiană intră într-adevăr în criză, se cufundă mai adînc în propria sa nevroză ? Atunci cînd starul s-a hrănit totdeauna din „dublul" său, din imaginea sa, poate că a sosit timpul cînd dublul său, în loc să-i aducă nemurirea, devine o chemare a morții, ca „portretul lui Dorian Gray" [1], un alter ego hoffmanian sau dostoievskian ?

Nu este mai puțin adevărat că vedeta triumfătoare, aceea care îl cunoscuse pe campionul sportiv, pe marele scriitor, pe artistul străin, aceea care putea să fie în același timp nudă și regină, aceea care, orfană, săracă și respinsă, devenise mondial adorată și aclamată, aceea care era sexul și sufletul, erotismul și spiritul, aceea

[1] Erou al romanului cu același titlu de scriitorul englez Oscar Wilde (1856 – 1900), operă care îi ilustrează în mod pregnant principiile sale ideologice și estetice.

care părea să posede totul, Marilyn Monroe[1] se sinucide.

Această sinucidere ne dezvăluie, deodată, fără să știm exact ce constituie esențialul:

vanitatea oricărui succes;
sub ființa superstarului, nevinovăția dezarmată a midinetei; succesele, prieteniile, iubirile n-au putut depăși tragedia copilăriei și a adolescenței;
dincolo de glorie, solitudinea;
un personaj de femeie iubită-puțin-iubită;
distracția devenită dușmanul fericirii;
vidul sub intensitate;
nenorocirea existenței „fardate";
aspirația nerealizată;
sub cel mai strălucitor zîmbet: moartea.

Această moarte care ne uluiește, pe noi cei care credem că ne lipsește mult mai mult de ît îi lipsea Marilynei Monroe, această moarte care ne consternează, pe noi, milioane, care eram gata, dacă am fi cunoscut-o, s-o iubim și s-o adorăm, această moarte sună dangătul de clopot al *star-system*-ului[2]. Este demitizantul firesc, breșa prin care pătrunde tumultuos adevărul: nu mai există star-model, nu mai există Olimp fericit.

Dar moartea Marilynei Monroe, care distruge *star-system*-ul, face să retrăiască starul. Tot așa cum pasiunea lui James Dean îl autentifică drept un erou al adolescenței, pasiunea Marilynei Monroe va face din ea nu numai ultimul star al trecutului, ci și primul star fără *star-system*.

---

[1] Norma Jean Baker Mortenson s-a născut la Los-Angeles, la 1.VI.1926 și a murit (sinucidere cu barbiturice) la Hollywood, la 5.VIII.1962.

[2] Aproape în același timp, în Franța, Brigitte Bardot, al cărei destin era în mod uimitor paralel cu acela al Marilynei, încerca de asemenea să se sinucidă și nu datora decît norocului faptul de a fi fost salvată. Și ea era cea mai frumoasă, cea mai răsfățată; și ea, prin gestul său, smulgea vălul euforic al *star-system*-ului (*n.a.*).

Star-system-ul a murit, dar starul continuă. El se cufundă în problematică și se exaltă în mitologie. Viața sa nu mai e soluție, ci căutare înflăcărată, nici satisfacție, ci dorință arzătoare. Uneori, el se naște din filmul tematic de unde este catapultat în plin cer mitologic. Sau mai curînd, născut în superproducție, el caută să se introducă în cinematograful tematic. Dealtfel, filmele care se bucură de preferințele publicului sînt acelea în care apar starurile actuale, sînt acelea care reușesc să împrumute celui de al doilea cinematograf caracterul său tematic, deși își păstrează de la primul caracterul spectaculos-mitologic. Starurile nu mai sînt deci modele culturale, ghizi ideali, ci, simultan, imagini exaltate, încarnări, simboluri ale unei rătăciri și ale unei căutări reale.

Starul suferă mult mai mult, și pe ecran și în viață (imaginea care ni se oferă despre viața sa). În versiunea sa nedegradată, el încarnează căutarea care începe deja să apară: aceea a vieții adevărate, a adevărului vieții.

Desigur, am spus-o, noi vedem reapărînd în era nouă staruri epice, oameni curajoși care restabilesc legătura cu eroii-staruri ai filmului mut. Dar, printre starurile masculine, moștenitorii lui James Dean, eroii adolescenți deveniți adulți ca Marlon Brando, păstrează urmele unei frămîntări lăuntrice.

În cele din urmă, James Dean și Marilyn Monroe, staruri-arhetipuri din perioada precedentă, sînt de asemenea starurile matrice din perioada actuală: James Dean, primul erou al adolescenței și Marilyn Monroe, eroina noii feminități. Acest din urmă punct nu pare deloc evident — dar să reflectăm. În societatea modernă, în care bărbatul vrea să se realizeze prin *succes*, femeia, de la doamna Bovary pînă la Marilyn Monroe, caută să se realizeze prin *trăire*. Trăirea, adică dragostea, legătura cu aproapele, este în societatea contemporană mult mai importantă pentru femeie decît

pentru bărbat. Dealtfel, atunci cînd nici un star masculin nu se sinucidea (afară doar de cazul unui eşec în carieră), cu toată reuşita sa socială Marilyn se sinucide din cauza eşecului din viaţa sa personală.

Astfel James Dean şi Marilyn Monroe sînt: unul întruchiparea adolescenţei, cealaltă întruchiparea feminină a dificilei căutări a sensului şi adevărului vieţii, a comunicării, a unei legături autentice cu aproapele. După James Dean, cultura juvenilă se va desprinde de cultura adultă de masă, şi ramura ei cea mai virulentă va deveni contra-cultură. După Marilyn, femeia va deveni la rîndul său „actor istoric" în civilizaţie, în special prin *Women's lib* [1]. Şi s-ar putea spune, într-un anumit fel, că mişcarea adolescentină şi mişcarea feminină sînt acelea care fecundează, din afară, noul star. Acesta nu ma joacă un rol cultural integrator ca pe vremea *star-system*-ului El nu joacă un rol tot atît de contestatar sau de dezintegrator. Dar nu ne mai trimite la o imagine euforică. El exprimă o nemulţumire, o problemă, o căutare.

Starurile fără „star-system"

Nu s-a înlăturat desigur totul din *star-system*: s-au menţinut publicitatea, contractele, exhibiţiile; se poate spune chiar că toate ingredientele *star system*-ului persistă. Dar ele nu mai sînt combinate, asociate, instituţionalizate. *Star-system*-ul, ca sistem de auto-reglare nu numai economic dar şi mitologic nu mai există. *Star-system*-ul care asigura cinematografului întreaga sa utilizare culturală a dispărut. *Star-system*-ul care stabilea sinteza onirismului şi realismului, a „staruluizeiţă" şi a „starului-model" s-a prăbuşit. Desigur, starurile vor mai fi încă imitate, dar modelele nu vor mai fi făurite de *star-system*. Deja, în

[1] Mişcare pentru eliberarea femeilor din S.U.A., luptînd pentru obţinerea de condiţii egale de muncă, de salarizare etc.

cinematograf, modelele vin din altă parte: eroii din filmul *Easy rider* (Călăreț nepăsător) n-au fost conturați de *star-system*, ci au fost extrași din contra-cultura juvenilă.

Starul poate fi un ideal, un simbol, o întruchipare, dar nu mai este imaginea călăuzitoare, strălucitoare, mesianică a unei civilizații. Modelele au devenit mai numeroase, au emigrat de fapt în mass-media (presă, reviste, televiziune, publicitate) ca și în contra-cultură. Cinematograful poate desigur transmite, dezvolta cultura — el nu creează de acum înainte decît artă. Dar el reflectă: starul modern reflectă, întruchipează cursul cel nou, schimbător și problematic al civilizației. Astfel declinul *star system*-ului corespunde într-un anumit fel declinului rolului sociologic al cinematografului. Acesta era liderul „culturii de masă"; el devine, din ce în ce mai mult, un fenomen estetic. Formația estetică urmează formației socio-culturale.

Dar starurile continuă să existe. Desigur, ele nu mai acoperă decît o parte din cinematograf, iar sectorul cinematografului fără staruri a crescut treptat. Desigur, ele și-au pierdut rolul lor sociologic major. Dar va exista o nouă înflorire a starurilor, vor exista personalități fascinante, care vor suscita mimetisme, vis, dragoste: vor exista identificări profunde, transferuri sufletești între sală și ecran.

Mai mult decît atît: pînă în ultimii ani, starurile erau consumate, consumate de epoca lor. Toți o iubeau pe Marlene pe vremea lui Marlene, pe Harlow pe vremea lui Harlow, pe Rita[1] pe vremea Ritei, pe Marilyn pe vremea Marilynei—dar starurile din trecut erau uitate, dispărute, iar amintirea lor te făcea să zîmbești...

Or, iată că a sosit timpul învierii starurilor dispărute. Ici și colo au apărut festivaluri Garbo,

[1] Este vorba de actrița americană Rita Hayworth (Margarita Carmen Cansino), născută la 17.X.1918. Din filmografie: *Modelul* (Ch. Vidor, 1944), *Gilda* (Ch. Vidor, 1946), *Doamna din Shanghai* (O. Welles, 1948), *Veneau spre Cordura* (C. R. Rossen, 1959).

retrospective Marlène și Marilyn. Desigur, o epocă artistică este moartă atunci cînd ea nu mai revine la viață decît ca modalitate estetică. Dar ceea ce retrăiește atunci e tocmai ceea ce poate supraviețui în ea, parfumul său, farmecul său ... chintesența sa.

Epoca marilor staruri din trecut e depășită. Dar în clipa cînd dispare *star-system*-ul, starul, pe care îl socotesc de asemenea mort, ajunge la această supraviețuire numită, în mod aventuros, în artă, nemurire. Garbo, Marlène, Marilyn au cucerit nemurirea poemelor, liedurilor, a Phrynei, Cleopatrei. Ele străbat anii-lumină ...

ANEXE

COMICUL ŞI STARUL

1. „Idioţii"[1]

Multe lucruri valabile s-au spus despre *Porte des Lilas*. S-a remarcat în special cît de fidel rămînea René Clair tradiţiei „franceze", cît de fidel rămînea René Clair lui însuşi, determinîndu-şi personajele, „băieţi de treabă" să se realizeze în Juju[2]. Clair mai clar ca niciodată, mai galic ca oricînd. Bineînţeles ...

Dar mai există şi alte lucruri în această operă. *Porte des Lilas* (1957) este primul film „tipic" francez care suferă atît de clar o influenţă „tipic" italiană, aceea a personajului Gelsominei din *La strada*. Ştim că preocuparea Gelsominei este „să nu fie inutilă", şi ne amintim bucuria ei cînd „Nebunul"[3] îi dezvăluie că şi o piatră serveşte la ceva. Gelsomina îşi dovedeşte ei însăşi şi

[1] Revista „La Nef", 1957 (*n.a.*).

[2] Personajul principal al filmului, un pierde-vară beţivan, nici poet, nici revoltat, care însă, pînă la sfîrşit, se dovedeşte a fi un individ generos. Rolul a fost interpretat de Pierre Brasseur, care — după aprecierea lui Jean Mitry (*René Clair*, Editions Universitaires, 1960): „a găsit aici cel mai bun rol din cariera sa".

[3] Il Matto (în italiană) — rol interpretat de Richard Basehart — întîlnit întîmplător de această curioasă pereche care o constituie Gelsomina (Giulietta Masina) şi Zampano, (Anthony Quinn), şi a cărui comportare, mod de a gîndi, de a vorbi şi de a evada în vis o va influenţa profund pe Gelsomina. Filmul lui Fellini *La strada* a fost realizat în 1954.

dovedește lumii „utilitatea" sa, dedicîndu-se unei brute a cărei inimă va fi încălzită pînă la urmă de această sursă de dragoste, multă vreme după ce ea se va fi stins.

Juju, întocmai ca și Gelsomina, se crede inutil și se vrea „util"; ca și Gelsomina, e un om sărac cu duhul, respins de toți, disprețuit de toți. Ca și Gelsomina, iubirea sa se fixează asupra celui mai rău dintre indivizi. Ca și Gelsomina, el dobîndește propriul său adevăr, „demnitatea" sa, „utilitatea" sa (cuvîntul este în repetate rînduri folosit, ca și în *La Strada*) într-o iubire dezinteresată și totală (în întregime asexuată) pentru o ființă care, după criteriile moralei obișnuite, „n-o merită" [1].

Mai mult încă, prin mijlocirea personajului Juju, „fratele" Gelsominei (și bineînțeles „fiul" lui René Fallet [2]), se pare că suburbanul neorealismului italian tinde să se contopească cu suburbanul naturalism-mizerabilismului francez, atît de deosebite din punct de vedere fotografic (unul preferînd reconstituirea în studiouri, celălalt, decorul natural) și din punct de vedere psihologic [cine s-a gîndit să identifice pavajele ude din *Suflete în ceață*, (M. Carné, 1938), *Dédé din Anvers* [3], de o parte, *Miracol la Milano* [4] și *La Strada*, pe de altă parte, totuși aceleași ?].

---

[1] E vorba de Pierre Barbier — rol interpretat de Henri Vidal — „agent de recrutare" a femeilor pentru casele de toleranță, care, urmărit de poliție, se refugiază în casa unui prieten al lui Juju. Juju manifestă pentru această pramatie o mare admirație și va face totul pentru a-l ajuta.

[2] Autorul romanului *La grande ceinture*, din care René Clair, a extras subiectul filmului său care, dealtfel, a suferit nenumărate retușuri. Într-adevăr din fresca virulentă zugrăvită de Fallet, René Clair n-a reținut decît cîteva elemente anecdotice și numele personajelor principale, „substituind universului lugubru și fantastic al cărții o lume purificată, mai puțin sălbatică, mai puțin pitorească, mai puțin conformă mitologiei sale proprii". (G. Salachas, *Porte des Lilas*, „Télé-Ciné", nr. 70—71).

[3] Film realizat de Yves Allegret în 1948.

[4] Film realizat de Vittorio de Sica în 1951, încununat cu Marele premiu și premiul FIPRESCI, Cannes.

Astfel, nu este incompatibil să fii „cel mai francez dintre realizatorii francezi" și să suferi o influență italiană. Nu am întîlnit în *Sub acoperișurile Parisului* un fel de ecou surd al lui Kurt Weill și al lui Brecht ? Clair n-a fost înzestrat și cu simțul anglo-saxon tipic, acel al *fantomei* (*Fantome de vînzare, Nevastă-mea vrăjitoarea* [1]) ? Criteriul național este adeseori mai utilizabil pentru operele de serie decît pentru realizări originale. René Clair, cît se poate de francez, este și unul din cei mai buni realizatori anglo-saxoni cunoscuți. Iar cu *Porte des Lilas*, el începe poate o carieră „italiană". Contrar prejudecății foarte răspîndite: în cinema, de cele mai multe ori mediocritatea este națională iar talentul cosmopolit. Plîngeți Sadouli și Bardèchi ...

Cerșetorul dă de pomană

Mai mult: „idiotul", de o decadă erou principal în unele filme neorealiste italiene — Toto il Buono în *Miracol la Milano*, G.J. [2] cel negru din *Paisà* [3] și *Senza pietà* (*Fără milă*), Gelsomina și Il Matto din *La Strada* — devine, în *Porte des Lilas* eroul principal al filmului naturalist-mizerabilist francez, eclipsîndu-l pe omul în afara legii (dezertor, aventurier, ticălos sau declasat).

Dacă analizăm genealogia acestui idiot-mizerabil, mizerabil pentru că e sărac, vagabond, om de nimic, „idiot" în sensul „dostoievskian" al cuvîntului pentru că e nevinovat, naiv, copilăros, asexuat, îl descoperim evident pe Charlot și,

[1] Filme realizate de Clair în 1935 și respectiv 1942, primul în Anglia, al doilea în S.U.A.

[2] Prescurtarea cuvintelor *government issue*, adică soldat american.

[3] Film realizat de Roberto Rossellini în 1946, în care regizorul italian, ajutat de scenaristul Amidei și de tînărul ziarist Fellini, a întreprins o anchetă filmată printre partizani, călugări, G. J., femei din popor etc., reconstituind apoi în fața ochilor noștri un episod trăit odinioară de ei, în timpul celui de-al doilea război mondial.

dincolo de ficțiunea cinematografică, pe oamenii „săraci cu duhul" ai lui Faulkner și Steinbeck.

Generalizînd încă și mai mult, dacă îl socotim pe „idiot" în accepțiunea sa largă de inocent, descoperim că toți eroii comici, toți copiii-eroi de filme, aparțin acestei categorii și constatăm că exceptînd pe clasicul june prim, „idiotul", alături de aventurier, este unul din cele două personaje cheie ale filmului occidental.

Pentru că el fixează asupra lui nevoi esențiale: joacă rolul țapului ispășitor, al victimei expiatoare, al calului de bătaie, și, în cazurile cele mai elaborate și mai epurate, nu este doar comic, ci și patetic și fratern, dureros, mergînd pînă acolo încît devine „mielul cel sfînt" (Gelsomina sau Toto il Buono, de pildă). Atunci inocentul aduce cu sine un creștinism al iubirii abia formulat dar evident; martiriul său sau sacrificiul său au un caracter mîntuitor ...

În gama inocenților, idiotul-mizerabil, sau mai degrabă mizerabilist, e neîndoios cel mai curios: într-adevăr, el are darul de a emoționa pînă în străfundul sufletului prăvăliași, funcționari, industriași, ofițeri, amploaiați care n-au decît repulsie și teamă pentru toți acești Charlot, Juju și aceste Gelsomine ale vieții reale. Miracol: toți acești mici-burghezi, care în afara sălii de cinema își întorc ochii de la milog, au putut, prin magia identificării, *să fie* chiar acest milog, timp de o oră și jumătate. Elegantul public de pe Champs-Elysées va fi Juju timp de mai multe săptămîni, adică atît cît filmul a fost prezentat în exclusivitate. Extraordinară această operație în care îl descoperim pe Juju pitulat în fundul sufletului nostru, și a cărui existență o ignoram cu desăvîrșire.

Aceasta din cauză că, după părerea noastră, personajul idiotului mizerabilist provoacă un dublu fenomen. Inocent, el ne purifică de răutatea noastră; ne trezește în mod telepatic inocența captivă înăuntrul personajului nostru sociologic; el este ca sufletul unui cîine care linge murdăria sufletului nostru (și noi ne simțim purificați,

luminoși). Nenorocit, el se adresează unui sentiment extraordinar de puternic la cel care n-a cunoscut niciodată mizeria, și care e nostalgia mizeriei. Nu numai feciorului de bani gata îi place să facă pe lefterul. Chiar tatăl se visează milog cu aceeași voluptate cu care milogul se visează milionar.

Cinematograful este „mamoșul" acestor visuri. Pe lîngă aceasta, el le dă expresie. Și astfel, bogatul care dorește totdeauna să fie sărac, nu realmente sărac, dar în mod mitic sărac, în felul vagabondului mitic al cinematografului, trăiește prin procură o viață de om care nu are nici un căpătîi. Mizerabilismul în acest sens (el are, să nu uităm, și alte sensuri) satisface din plin marea nostalgie a celui care nu este nevoiaș, a micului sau a marelui burghez. Înțelegem, deci, că idiotul-mizerabil ca și copilul, ca și vagabondul (dar practic niciodată muncitorul care trăiește înăuntrul cadrelor sociale, și nu în libertatea mitică a celor din afara lor), ca și aventurierul, cow-boy-ul, gangsterul, exploratorul *reprezintă valorile social-mente negative, dar din punct de vedere oniric pozitive, ale unei civilizații burgheze și ale unui public mic sau mare burghez.*

Este desigur mai ușor pentru spectator să se identifice cu un aventurier temerar, chiar cu un gangster viril decît cu un idiot ridicol. Și idiotul, din această cauză, rămîne de cele mai multe ori bufonul comic, de care te distanțezi mereu prin descărcarea electrică a rîsului. Dar plecînd de la Charlot, continuînd cu *La Strada* ajungem, trecînd o frontieră, la *Porte des Lilas*. Idiot incomplet în acest din urmă caz, căci filmul se termină cu un semi *happy end* semiconvențional și nu cu sacrificarea lui Juju.

Dar Juju este totuși, în sufletul său, un idiot mistic, un mizerabil. Și prin el, încă o dată, ecranul, această extraordinară „retină imaginară", inversează imaginea vieții reale: *cerșetorul este acela care dă de pomană.*

2. Misterul Charlot

Starul este produsul unei dialectici a personalității: un actor își impune personalitatea sa eroilor săi, eroii săi își impun personalitatea lor unui actor, din această supraimpresiune se naște o ființă mixtă: starul.

Aceasta înseamnă că actorul aduce capitalul său de personalitate proprie: am văzut, pentru starul feminin, că frumusețea putea fi un suport eventual necesar și suficient al personalității, și mai mult, că frumusețea, ca și personalitatea, putea fi fabricată.

Frumusețea masculină nu depinde de farduri, machiaje, coafuri, chirurgii estetice etc., ca frumusețea feminină. Ea este mai puțin frecvent determinată de delicatețea, proporția, armonia trăsăturilor. Dealtfel, în timp ce personalitatea starului feminin este aproape în funcție doar de un arhetip de îndrăgostită, aceea a starului masculin e mult mai legată de calitățile exclusiv eroice: eroul masculin nu luptă numai pentru dragostea sa dar și împotriva răului, a destinului, a nedreptății, a morții.

Așadar, starul feminin și starul masculin dețin calități indispensabile, cu ajutorul cărora se dezvoltă în mod natural procesul de idealizare și de divinizare.

Dar aceste calități indispensabile lipsesc unei categorii deosebite de staruri, și nu cea mai neglijabilă: starurile comice. Eroii pe care îi întruchipează, urîți, timizi, fanfaroni, ridicoli, sînt contrari eroilor. Și totuși, pe un registru desigur cu totul diferit de al starurilor iubirii, starurile comice sînt și ele „idoli ai mulțimii". Printre ei s-a născut cel mai mare dintre toate starurile, atît de mare încît a făcut să explodeze *star-system*-ul: Charlie Chaplin.

Cum pot fi „idolatrizați" bufonii și caraghioșii, anti-idolii ? Cum se poate impune mulțimilor personalitatea starurilor comice ? Eroii comici sînt, pur și simplu, în mod aparent, negativele eroilor, starurile comice sînt în mod aparent caricaturile staru-

rilor patetice. Dar poate că — în ciuda contrastelor evidente, — aceeași sursă mitică le dăruiește calitățile și unora și altora ?

Starurile comice au provenit dintr-unul din genurile cele mai originale ale istoriei cinematografului, care se dezvolta începînd din 1912—14 (1912: prima comedie a lui Mack Sennett *Cohen la Coney Island*), pînă la începuturile filmului vorbitor. După dispariția genului de *slapstick comedy* [1], eroii comici au supraviețuit, cu mai mult sau mai puțin noroc, în Fernandel, Danny Kaye [2], Bourvil etc.

Eroii comici ai *slapstick comedy*-ei sînt fără îndoială acei care primesc mai multe lovituri de picior în fund, lovituri de ciomag, tarte cu frișcă, decît dau ei. Sînt mai presus de orice niște persecutați. Lumea îi persecută într-adevăr. Și li se întîmplă toate nenorocirile posibile. Atrag și determină ghinionul și soarta vitregă. Ar trebui să-i compătimim și să ne întristeze suferințele lor dacă, tocmai, n-am rîde de ei.

Eroii comici sînt aiuriți, naivi sau idioți. În aparență cel puțin, deoarece cretinismul lor nu face decît să exprime candoarea lor fundamentală. Candoare cvasiinfantilă, de unde apropierea lor de copii (*Piciul* lui Chaplin).

Inocent, eroul comic nu înțelege ce se întîmplă. El crede că vede binele acolo unde-i răul, salvarea acolo unde-i perdiție (cf. tema gangsterului fără voie). Inocent, el se supune impulsurilor imediate. Se repede spre bufete, mîngîie tot ce i se pare frumos, transpune toate dorințele sale în fapte. Se atinge de lucruri interzise. Cum a spus Enrico Piceni („Ghirlandă pentru Charlot", în *Rouge et Noir*): „noi ne supunem conștientului nostru, Charlot se supune subconștientului său".

Astfel eroul comic calcă în picioare tabuurile mărunte ale vieții sociale. Aruncă scrumul țigării în corsajul unei doamne, calcă pe rochia ei etc.

---

[1] Comedie burlescă americană, lansată de Mack Sennett.

[2] Actor american (n. 1913), dansator, cîntăreț, vedetă a comediei muzicale de pe Broadway, devine după război, unul din cei mai populari comici de cinema.

Mai mult: eroul comic nesocotește tabuurile proprietății (fură) și ale religiei (se deghizează în pastor și oficiază), ceea ce îl situează în afara regulilor de purtare, în afara legii. Charlot vagabondul, veșnic urmărit de polițiști, este, ca toți marii eroi ai cinematografului, dar în felul lui ridicol, un aventurier.

Eroul comic ignoră interdicțiile. Candoarea lui de copil îl împinge de fapt spre o bunătate ca și spre o răutate anormală. E bun, pentru că cedează tuturor sentimentelor sale bune, dar este de asemenea și amoral. Charlot fură totdeauna fără scrupule. Este chiar inocent de crud și se complace să lovească piciorul dureros al unui bolnav paralizat de gută.

Domnul Verdoux, care încetează de a fi un erou al *slapstick-comedy*-ei, nu face decît să-i dezvolte virtualitățile: el merge pînă acolo, datorită acestei amoralități inocente, încît să-și realizeze dorințele sale de omor — ca eroul din *Inimi nobile și alese* (*Kind Hearts and Coronet*)[1]. Plin de bunătate, de dragoste, de devotament pentru cei ce îl iubesc, el asasinează cu o nepăsătoare candoare pe cei care îi displac.

Eroul comic este de asemenea un inocent sexual, cum au arătat Leites și Parker. E lipsit de caracterele psihologice ale virilității (curaj, hotărîre, îndrăzneală față de femei) și vădește deseori semne de efeminare. Se deghizează de multe ori în femeie. Amenințat de niște vlăjgani redutabili, face grații. (Charlot, Fatty). Charlot, speriat, schițează gesturi seducătoare, se leagănă, face mutre (invers, eroina comică e mai degrabă masculinizată: *sex hungry female* — ca Betty Hutton). Eroul comic este totdeauna stîngaci față de tînăra fată: nu îndrăznește s-o sărute, chiar dacă ea îi oferă buzele.

---

[1] Film realizat în 1949 de regizorul englez Robert Hamer, provenit dintre documentariști, constituind o puternică satiră la adresa aristocrației edwardiene, pigmentată de umorul negru a douăzeci de omoruri lipsite de importanță. Filmul l-a impus pe actorul Alec Guiness ca vedetă internațională.

Totuși, acest erou asexuat este foarte deseori îndrăgostit. Dragostea lui este sublimă pentru că nu-i întemeiată pe dominația și apropierea sexuală, e o dăruire totală a propriei ființe, ca și dragostea copiilor sau devotamentul canin.

În sfîrșit, eroul comic, îndemnat de impulsurile sale, acționează ca un somnambul. Fața lui Buster Keaton, mersul automatic al lui Charlot trădează o „posesiune" cvasihipnotică. Această posesiune, care îi face să comită toate gafele posibile, poate să-i conducă și la succesul final. Tot făcînd gafe, chiar prin aceste gafe, eroul comic își poate învinge rivalii, și chiar s-o cucerească pe femeia pe care o iubește. Astfel Bourvil în *Le Trou normand* (*La „Grota normandă"*) vrea să eșueze la examenul său pentru obținerea certificatului de studii, și, la întrebarea: „Cine-i soția lui Ludovic al XV-lea ?", convins că e Catherina de Medicis, răspunde totuși — „Maria-Antoaneta".

Eroul comic trăiește totdeauna aceleași situații și își asumă totdeauna aceleași roluri. În acest sens el este încă foarte aproape de nebuni, bufoni, clovni, al căror moștenitor e. Dar e apropiat de asemenea de martirii nevinovați, de orfanii și de fecioarele din melodrame. *Nevinovăția lui îl sortește condiției purificatoare a țapului ispășitor, dar în registru rizibil.* În ultimă analiză, el joacă rolul cvasisacru al victimelor purificatoare și al țapilor ispășitori. Victimele cele mai eficiente sînt cele mai inocente. Eroul comic este inocent ca Isac, Ifigenia, mielul mistic. Țap ispășitor, el primește lovituri și jigniri. El suferă în permanență pentru altul. Supliciul său dezlănțuie rîsete, aproape tot atît de eliberatoare ca și lacrimile, dacă nu și mai mult încă. Subiect al unei posesiuni care îl depășește, eroul comic reprezintă, nu profanul, ci negativul sacrului, profanatul.

Eroul comic este deci o variantă a eroului purificator, a martirului mîntuitor. Dealtfel, dacă tragicul său este ridicol, ridicolul său poate deveni tragic, și are drept consecință chiar un tragic permanent. De unde tema foarte frecventă din

aria „Rîzi, paiață !" a clovnului care izbucnește în mari hohote de rîs ca să-și ascundă mai bine hohotele de plîns. Această temă înfățișează obscurei noastre conștiințe rolul profund dureros pe care și-l asumă bufonii. Dealtfel, toți acești Charlot, Fernandel, Raimu devin lesne cei mai patetici actori de cinema. Acei care știu să ne facă să rîdem cu lacrimi știu cel mai bine să ne facă să plîngem.

Eroul comic este deci într-adevăr un erou în sensul cel mai deplin al cuvîntului. Starul comic este deci posibil, nu numai pentru că actorul este contaminat de rolul său, iar geniul său personal determină acest rol concomitent și mult mai puternic decît sînt celelalte roluri de cinema, dar și pentru că personalitatea sa se întruchipează în funcțiunea sacrificatoare a eroului comic.

Această sacralizare specială, care se dizolvă neîncetat în rîsul profan, se reconstituie neîncetat în jertfirea „țapului ispășitor". Oricît de îndepărtată pare ea de o divinizare, ea tinde spre aceasta într-un mod dialectic. Charlie Chaplin ne-o dezvăluie: începînd cu anii '20, geniul lui Chaplin ne face să ne dăm seama, în mod simultan, de aspectul rizibil și de aspectul dureros al lui Charlot. Toată evoluția, de la Charlot la Calvero [1], va fi o aprofundare din ce în ce mai conștientă a unui personaj care se sacrifică, sesizat la adevărata sa sursă umană.

Prin natura sa, filmul comic ignoră desigur, nu cadavrul de om înecat, scheletul, fantoma, ci chiar moartea. Mai mult încă, în cursul evoluției sale, și pentru motivele pe care le-am indicat deja, el se îndreaptă spre *happy end*, adică escamotajul final al sacrificiului eroului. Charlot, dimpotrivă (excepție făcînd *Timpuri*

[1] Personaj principal din filmul lui Chaplin *Luminile rampei* (1952), clovnul excepțional „care și-a dăruit viața publicului, dar de care în cele din urmă publicul se îndepărtează ca de un idol ce nu-l mai amuză" (Pierre Leprohon, *Charles Chaplin*, Ed. Meridiane, București, 1967).

noi [1]), se angajează în sensul logic al sacrificiului: să cedeze altuia locul, să fie părăsit de aceea pe care o iubește, și, în sfîrșit, să moară. Dealtfel, eroul comic, și în parte sub influența lui Charlot, capătă un caracter cavaleresc. În tradiția precinematografică, măscăriciul se împotrivește cavalerului, Sancho Panza lui Don Quijote. Cinematograful — și aici e vorba de un fenomen masiv de democratizare — tinde să transfere asupra eroului comic un rol cavaleresc. Charlot continuă tradiția măscăriciului, sclavului, tremurînd și speriindu-se de umbra sa, dar cînd dragostea o cere, el devine apărătorul femeilor frumoase amenințate, și le salvează. Așa cum observă Tyler Parker, Charlot este o îmbinare curioasă de Don Quijote și de Sancho Panza. Danny Kaye, Fernandel etc., sînt de asemenea mici cavaleri bufoni.

Dar Charlot, asumîndu-și rolul de cavaler, tinde să se schimbe din purificator în mîntuitor. Din „țap ispășitor", el se transformă în zeu al dragostei care se sacrifică pentru altul.

Din dragoste, și pentru dragoste, Charlot va accepta, apoi va îndeplini, sacrificiul. De la Charlot la Calvero, dezvoltarea continuă, implacabilă, pînă la autojertfire.

Deja în *Circul* (1928), Charlot se dă deoparte, oferind altora fericirea dobîndită datorită lui. În *Luminile orașului* (1930) se lasă întemnițat, lipsit de lumina zilei, pentru ca fata oarbă s-o poată descoperi. Charlot se consacră bineînțeles femeii infirme, oarbă sau paralizată, tinerei disperate, copilului infirm social. De fiecare dată sacrificiul său se transformă în salvare, viață nouă, înviere pentru altul.

---

[1] Se știe, într-adevăr, că în acest film (realizat în 1935 și reimprimat în 1959) Charlot, spre deosebire de filmele precedente, își găsește o fată cu care pornește la drum, ținînd-o strîns de mînă și cu care se îndepărtează — cum spune Jean Mitry în monografia sa despre Charlot — „pe șoseaua care se deschide larg în fața lor, spre zile poate mai luminoase sau, poate, tot atît de fragile ca și visurile lor."

În *Domnul Verdoux* (1947) apare pentru prima oară împlinirea sacrificatoare a jertfei: moartea. *Luminile oraşului* face să înflorească într-un mod sublim tema esenţială a mîntuirii şi a sacrificiului care luminează în mod retrospectiv moartea lui Verdoux, solitudinea vagabondului, bătăile zdravene, loviturile de baston îndurate de toţi aceşti Charlot şi de toţi măscăricii, de la începutul timpurilor.

Calvero ar putea fi fericit cu Terry, ea îi repetă că-l iubeşte, el o ştie. Ea vrea să-l păstreze, dar el îi răspunde: „Trebuie să-mi urmez drumul meu, asta-i legea". El se sacrifică, dinadins, conştient, spre a elibera din lanţuri tinereţea şi viaţa. Calvero reuşeşte, în bufonerie şi cu ajutorul ei, să devină salvator şi mîntuitor. Iar „cînd aparatul de filmat se îndepărtează de Calvero, mort în culise, şi se apropie pe scenă de balerina care dansează în ciuda durerii ei, mişcarea aparatului pare că urmăreşte transferul sufletelor" (André Bazin). Este vorba într-adevăr de acest transfer specific oricărui sacrificiu, fecundării vieţii prin moarte, prin dăruirea totală a fiinţei proprii. [1]

Astfel evoluţia lui Chaplin ne demonstrează în mod cvasiexemplar că „ţapul ispăşitor purificator"

---

[1] Acelaşi Mitry, de care am pomenit anterior, consideră că *Luminile rampei* nu reprezintă numai tragedia lui Charlot, ci chiar pe aceea a lui Chaplin. Şi filmul este atît de zguduitor tocmai pentru că lasă să se întrezărească mereu acest lucru. „Nu întîmplător, spune el, acţiunea se situează la Londra înainte de 1914 — în cartierele populare în care Chaplin a trăit pe vremea cînd debuta în music-hall. Nu întîmplător, situaţia lui Calvero este asemănătoare cu aceea a tatălui său care a murit alcoolic, disperat că nu mai avea succes pe scenă. Nu, întîmplător, în camera lui Calvero descoperim, agăţată pe perete, fotografia făcută de celebrul Abee, cea publicată de toate revistele prin 1919, înfăţişînd profilul lui Chaplin, iar pe gheridon o fotografie a Ednei Purviance, mulţi ani partenera lui ideală. Terry evocă pe Hetty Kelly, care a fost prima dragoste a lui Chaplin şi a murit în timp ce el turna în S.U.A. Între Terry şi Calvero exista aceeaşi diferenţă de vîrstă ca între el şi soţia sa, Oona O'Neill, iar actriţa Claire Bloom (Terry) seamănă mult cu aceasta din urmă".

al *slapstick comedy*-ei poartă în el germenii unui erou care se sacrifică, am putea spune chiar ai unui zeu care moare și-l salvează astfel pe actor. Să ne încumetăm să pomenim cuvîntul zeu: chiar Chaplin, cu cîțiva ani în urmă, intenționa să realizeze un film care aruncă o ultimă lumină asupra acestei chestiuni: într-un music-hall, cortina se ridică înfățișînd trei cruci. Se văd soldați romani care îl răstignesc pe Isus, între cei doi tîlhari. Toată lumea aplaudă, dar cel sacrificat era însuși Isus ... Charlot-Calvero, care îi face pe orbi să vadă și pe paralitici să meargă, tindea deja în mod confuz spre Isus.

Eroul comic este deci, și el, un erou care își ia asupra sa răul, pentru a-l purifica pe altul. El deține virtual o putere mitică și sacră. Nu-l iubim doar pentru că ne face să rîdem. Ne face să rîdem pentru că îl iubim.

Înțelegem deci că una din căile care duc pe staruri spre divinizare este comicul. Dar staritatea comică are caracterele ei proprii, determinate de ambivalența profanului și a sacrului, a ridicolului și a pateticului, a disprețului și a dragostei. Mulțimile care frecventează cinematografele îl îndrăgesc pe eroul comic nu cu dragoste, ci cu altă pasiune, mai complexă, mai bogată poate. Rîsul este tot atît de puternic, tot atît de profund ca și frumusețea.

AVA GARDNER[1]

Ava Gardner, modestă vînzătoare într-un magazin universal, o neînsemnată *girl* (fată) americană, revelată de filmul lui Robert Siodmak *Ucigașii* (The Killers, 1946), a fost fabricată în tiparele hollywoodiene, dar ea le va face pe toate să sară în aer. În cariera sa se pot distinge două etape: cariera normală — pînă în 1952; cariera extraordinară — după 1952.

În timpul carierei sale de la Hollywood, Ava Gardner interpretează în parte roluri de *goodbad-girls* — fete imorale în aparență, dar care la sfîrșitul filmului își descoperă puritatea sufletească — în parte personaje exotice. Dar deja, aproape ca și Jennifer Jones[2], un accent neobișnuit, pasionat și senzual, un fel de ciudățenie caracterizează personajele sale. Rolurile ei nu sînt perfect igienice: ele n-au dozajul exact de spiritualitate și senzualitate pe care Hollywoodul l-a stabilit din 1940. Se simt în ele fie mirodenii erotice puțin prea puternice, fie puțin prea multă tărie sufletească.

---

[1] Extras din „La Nef", februarie 1958 (*n.a.*). S-a născut la Grabtown—Carolina de nord, la 24.XII.1922.

[2] Actriță americană (n. 1917); a început din 1943 o carieră cinematografică de răsunet, obținînd în același an premiul „Oscar" pentru rolul din filmul *Cîntecul Bernadettei* (H. King). Alte roluri importante în: *Stazione termini* (V. de Sica, 1953), *Adio Arme* (Charles Vidor, 1957).

Ea face să se zguduie Hollywodul

În *Marele păcătos* (*The Great Sinner*, Robert Siodmak, 1949) Ava Gardner este fiica unui general rus; ea se va căsători cu un cartofor, care nu-i altcineva decît Dostoievski [1]. În *Trecutul meu zbuciumat* (*My forbidden Past*, Robert Stevenson, 1951), Ava este o fată de origine franceză din New Orleans, Barbara Beaurevel, care folosește pentru împlinirea pasiunii sale cele mai urîte mijloace. În *Corabia spectacolelor* (*Show Boat*, George Sidney, 1951), Ava-Julia este o cîntăreață care are sînge negru în vine, bea, merge din cabaret în cabaret. În *Steaua destinului* (*Lone Star*, Vincent Sherman, 1952), Ava este o ziaristă de origine spaniolă, Martha Ronda, care se opune realipirii Texasului la Statele Unite. În cele din urmă ea va trece de partea americanilor, din dragoste pentru Clark Gable. În *Insula complotului* (*The bride*, Byron Haskin, 1952), Ava este soția unui aventurier, deci e legată intim de un bărbat rău. Dar, după moartea soțului său, ea va pleca împreună cu eroul.

Așadar în toate rolurile sale Ava Gardner face oarecum să se clatine arhetipul perfect hollywoodian al eroinei. Ea este, cu o singură excepție, exotizată și, în cele mai multe cazuri, latinizată, tropicalizată, chiar puțin negrificată (*Corabia spectacolelor*). Se pare că această exotizare ar fi o exorcizare, ca și cum Hollywoodul ar vrea să exorcizeze negritatea latentă a Avei (buzele groase, părul său brun, insolenta și impudica frumusețe a feței ei, strălucirea sa animalică). Dar exorcizarea nu e decît parțială: Ava Gardner nu este condamnată să joace numai roluri — devenite secundare — de vampă. Pentru că ea are de asemenea o fire suverană, trufașă. Ea înfățișează tot atît de bine puritatea ca și senzualitatea. Și de aceea, fără îndoială, Siodmak o reține pentru un rol dostoievskian, mîntuitor și nobil, cel al Paulinei din *The great sinner*.

[1] E vorba de o biografie romanțată a lui Dostoievski, inspirată de romanul acestuia *Jucătorul* (*n.a.*)

Naşterea unei „divinităţi"

Dar, deja din 1948, Hollywoodul şi-a dat seama că în dubla suveranitate, suveranitatea sufletului şi a corpului Avei, exista acea putere fabuloasă care creează divinitatea. De aceea, în filmul *Ceva despre Venus* (*One touch of Venus*, William Seiter, 1948), Ava Gardner este zeiţa Venus, coborîtă din Olimp, de care se îndrăgostesc toţi bărbaţii. Dar cum Hollywoodul, din motive pe care le-am analizat în alt studiu, nu poate situa aceste divinităţi la nivelul mitologic al marii epoci, acest film nu este decît o fantezie muzicală à la Ludovic Halévy [1], modernizată de Broadway.

În definitiv, în aceasta constă toată problema. Personalitatea Avei Gardner solicită roluri de *divine*, în sensul în care Greta Garbo a fost o divină. Scenariile de tip obişnuit nu mai pot fi darnice cu aceste roluri. Starurile epocii noastre (în linii mari după 1938 — 1940) nu mai pot face să strălucească standardele obişnuite adaptate la noile necesităţi de identificare ale publicului.

Aşa cum Hollywoodul înăbuşă posibilităţile cinematografice ale Avei Gardner, Ava Gardner, femeia, se înăbuşă la Hollywood. Începînd cu anul 1951, călătoreşte purtată de fantezia iubirilor ei. Se cosmopolitizează. Deodată, majoritatea filmelor ei sînt jucate în afara S.U.A. Cariera extraordinară a Avei Gardner începe cu *Pandora*, film englezesc de Albert Lewin, turnat în Spania (1951).

Subiectul acestui film, faţă de scenariile actuale, este literalmente extravagant: el îmbină mitul Pandorei cu acela al Olandezului zburător. *Pandora*, creatură superbă e în *acelaşi timp nebună după trupul ei şi nebună după sufletul ei*. Toţi bărbaţii care se apropie de ea devin adoratorii săi. Ea le impune încercări extraordinare sau ei

[1] Scriitor francez (1834 — 1908), autorul romanului *Abatele Constantin*, colaboratorul lui Henri Meilhac, la mai multe librete de operete şi comedii (*Frumoasa Elena*, *Micul duce* etc.).

și le impun din dragoste pentru ea. Poetul Reggie Demarist se sinucide cînd o ascultă cîntînd. Stephen Cameron se aruncă în mare cu mașina lui de curse. Amanții Pandorei se succed. Este o femeie căreia, lucru excepțional pe ecran, îi place să facă dragoste și caută să facă dragoste. Dar, ca și Don Juan, nici una din aceste aventuri n-o satisface. Ceea ce caută este dragostea absolută, dragostea imposibilă, aceea care nu se realizează decît în moarte. Atunci ea îl întîlnește pe misteriosul navigator, care nu-i altul decît Olandezul zburător, condamnat să rătăcească de trei veacuri pînă ce întîlnește o femeie care vrea să moară pentru el. Pandora va muri, din dragoste pentru această fantomă.

Așa cum spune Hendrick, „Olandezul zburător", „*Pandora, cea dintîi generatoare, este oul din care a ieșit, la începutul lumii, rasa umană ...zeița misterioasă pe care au dorit-o bărbații din toate timpurile ...*" De la *Ceva despre Venus* la *Pandora*, Venus-Ava se leapădă de atributele profanatoare ale operetei, pentru a deveni marea zeiță-mamă așa cum e *De Natura Rerum* [1], care se întrupează în mod fantastic în cadrul realist al filmului occidental și face să strălucească acest realism sub impulsul său mitic.

Femeia totală

Cu *Pandora*, Ava Gardner realizează, în sfîrșit, ceea ce nu apare decît în stare fragmentară, atrofiată sau aluzivă în filmele anterioare. Ea se dezvăluie în plenitudinea sa feminină, adică în același timp plenitudinea pasiunii, a sexualității și a sufletului, dar această plenitudine este sfîșiată: între necesitățile trupului și necesitățile sufletului, există o ruptură radicală. Nici unul din iubiții Avei nu-i dăruiește dragostea. Acela care îi descoperă în sfîrșit adevărata dragoste nu e decît un spectru.

[1] În firea lucrurilor (lat.).

Cu alte cuvinte, Ava-Pandora este pentru noi, spectatorii, femeia totală, care trăiește absolut în conformitate cu sufletul dar și cu trupul. Ea este o femeie care poate fi, în același timp, adorată ca o soră sau ca o mamă, și dorită ca o iubită, ca o amantă. Dar în ceea ce o privește, Ava-Pandora trăiește contradicția dintre suflet și trup. Satisfacerea unuia se face în detrimentul celuilalt. Sau, mai curînd, nici unul nici altul nu pot fi cu adevărat satisfăcute decît în moarte, simbolul suprem al dragostei.

Prin aceste trăsături, Ava-Pandora ne apare nu numai ca un fel de extraordinară Venus mitică sau, dacă vrem, o divinizare a eternului feminin, ea este de asemenea imaginea femeii moderne care caută fericirea, mulțumirea îmbinată a sufletului și a trupului său, într-o lume care nu satisface decît pe jumătate pe unul și pe altul... Ea se deosebește încă din vremea aceea, în mod radical, de celelalte vedete: vedeta hollywoodiană e *sexy*, dar ea nu trăiește potrivit sexualității; *n-o vezi niciodată tulburată erotic de altul decît de eroul filmului*, chiar cînd e tovarășa sau soția unui al treilea (acesta e cazul Gildei). Vedeta filmelor de la Hollywood atîță simțurile bărbaților, dar rămîne indiferentă la sex-appealul pe care îl provoacă. Ea e sortită doar să caute o dragoste semi-spirituală, semi-sexuală pe care o va găsi în unirea sa finală cu eroul. Vedeta hollywoodiană obișnuită e în același timp suflet ponderat și sexual ponderată, femeie blîndă și mică zeiță gospodină. Pe cînd Ava-Pandora e absolut spirituală și absolut sexuală, femeie autentică și eroină în căutarea absolutului...

O lungă carieră

După *Pandora*, urmează *Zăpezile de pe Kilimandjaro* (Henry King, 1952), *Vaquero* (Ferma lui Cameron, Stephen Ames, 1953), *Mogambo* (John Ford, 1954), *Cavalerii mesei rotunde* (Richard

Thorpe, 1954), *Contesa desculță* (Joseph Mankievicz, 1955), *Și soarele răsare* (Henry King, 1956).

După cum aceste filme sînt mai mult sau mai puțin angajate în seriile hollywoodiene, personalitatea Avei Gardner este mai mult sau mai puțin mutilată. *Vaquero* o reintroduce pe Ava într-un rol asemănător celui din *Insula complotului*. Cordelia-Ava, soția lui Cameron, (A. Quinn) este îndrăgostită de Rio (Robert Taylor). Ea îi face avansuri, dar în cele din urmă va rămîne cu soțul său, după moartea lui Rio. Oricît de hollywoodian ar fi acest film, regăsim, diluată și voalată, tema divorțului între dragostea imposibilă și viața sexuală. *Happy end*-ul camuflează prost erupția temei antihollywoodiene, a morții care love-ște — nu pe soțul, obstacol în *Insula complotului* (Robert Z. Leonard, 1949) — ci pe eroul iubit.

Mogambo nu lasă să se întrevadă decît sexualitatea Avei Gardner în timp ce filmul *Cavalerii mesei rotunde* nu filtrează decît spiritualitatea. În *Mogambo* Kelly-Ava, senzualitatea brună, se opune Lindei (Grace Kelly), spiritualitatea blondă. În cele din urmă eroul, Vic (Clark Gable), va rămîne cu Ava. Inversare a *happy end*-ului hollywoodian, potrivit căruia tînăra fată care are suflet, trebuie să triumfe asupra femeii care are temperament. Dimpotrivă, în *Cavalerii mesei rotunde*, Ava Gardner era regina Guenièvre, soția lui Arthur, care nutrește pentru Lancelot o dragoste esențialmente spirituală (tip hollywoodiano-medieval).

Strîngînd laolaltă fragmentele Avei risipite în *Vaquero*, *Mogambo*, *Cavalerii mesei rotunde*, o putem reconstitui pe adevărata Ava Gardner: Pandora.

A fost nevoie sau de scenarii extrase din opera lui Hemingway sau de „inteligența amoroasă" a lui Mankiewicz [1] pentru ca Ava Gardner să

[1] Joseph Leo Mankiewicz (n. 1909), ziarist, scenarist al filmelor lui Lubitsch, Lang și alții, apoi producător și regizor de filme, de trei ori laureat al premiului „Oscar" (1949, 1950, și 1973) și al Premiului special al juriului de la Cannes (1951, *Totul despre Eva*).

găsească roluri care s-o exprime cu adevărat. În *Zăpezile de pe Kilimandjaro*, Cynthia-Ava e din nou dezrădăcinata cosmopolită din *Pandora*, tînăra înflăcărată care caută fericirea, care cunoaște bărbații (e însărcinată și accidental avortează, ceea ce este de neconceput în filmele curente de la Hollywood), care nu va putea realiza adevărata dragoste ... Ea va fi despărțită de Harry (Gregory Peck), bărbatul care o iubește și pe care ea îl iubește. Îl va regăsi pentru o clipă, în timpul războiului din Spania, înainte de a fi ucisă de un obuz.

Iubiri imposibile

Contesa desculță este, împreună cu *Pandora*, cel mai frumos film al Avei Gardner. Harry (Humphrey Bogart) descoperă la Madrid o tînără sălbatică, Maria Vargas (Ava Gardner). El o transformă într-un star de la Hollywood. În cursul carierei sale artistice, Maria nu va înceta să aibă însă legături de o noapte. Lui Harry îi va păstra totdeauna cea mai profundă prietenie. În sfîrșit, Maria va descoperi dragostea pe care a căutat-o fără încetare: ea îl întîlnește pe contele Torlato-Favrini (Rassano Brazzi). Dar acesta îi mărturisește în noaptea nunții că este lipsit de virilitate. Ca să-i dăruiască un copil, Maria se oferă unui alt bărbat. Torlato-Favrini îi surprinde și-i omoară.

În *Și soarele răsare*, ca și în *Contesa desculță*, aceeași neputință fizică a bărbatului o desparte pe Ava Gardner de acela pe care ea îl iubește. Intervine aceeași situație care o face să se îndrepte spre bărbați. Dar de data asta Darryl Zanuck a vrut să faciliteze speranța posibilă într-un *happy end*: cei doi eroi întrevăd o alinare resemnată, pacea simțurilor, triumful spiritualității ...

Este curios că în cele trei filme — cele mai gardneriene — *Pandora*, *Contesa desculță*, *Și soarele răsare*, regăsim aceeași situație simbolică. Ava Gardner, femeie totală sfîșiată între sexualitate—re-

prezentată de toreador, personaj mitic hiperviril, identificat cu taurul cu care se luptă și pe care-l omoară — și spiritualitatea — reprezentată prin bărbatul lipsit de virilitate (*Contesa desculță*, *Și soarele răsare*) sau fantomă (*Pandora*). Tot așa, nu doar hazardul localizează în Spania acțiunea principală a acestor trei filme. Ava Gardner este firește spaniolizată, deoarece caracterul spaniol este acela care sintetizează cel mai bine pasiunea, mîndria, distincția, noblețea sufletească și senzualitatea.

Fabricată de mașina hollywoodiană, Ava Gardner scapă de ea, după cum superbele androide [1] ale științei fantastice îi eliberează pe bărbați și mașinile care i-au creat [2]. Ca și androidele, ea este mai umană decît natura omenească, mai frumoasă, mai sensibilă, mai nobilă ...

Ava Gardner regăsește înfățișarea unora dintre starurile celebre ale marii epoci. Ca și la aceste divine, viața reală și viața din cinematograf a Avei au același caracter. Avînd însă în plus acea plenitudine omenească datorată experienței frămîntatei noastre epoci, în care mitul devine realist.

De aceea, Jacques Siclier a putut să scrie pe bună dreptate despre statuia Avei-Maria din *Contesa desculță* [3]: *„Statuia ei va rămîne în cimitir, ca un omagiu adus frumuseții sale anacronice. Femeile mitice nu mai aparțin acestei lumi. S.U.A., care le-a creat, le sfărîmă și le calcă în picioare... Mankiewicz i-a redat Gretei Garbo demnitatea sa pierdută, dar nu i-a putut reda vechea strălucire"*.

Într-adevăr, Ava Gardner este prea mare pentru un Hollywood strîmtorat. Ea e de acum înainte o regină fără regat, supușii săi sînt împrăștiați în lume. Ei iubesc în ea frumusețea unei zeițe, frămîntarea unei eroine, plenitudinea feminității.

---

[1] Automate cu figuri umane.

[2] Cf. *Dans le torrent des siécles* de Clifford Simac (n.a.).

[3] *Mitul femeii în cinematograful american* (n.a.).

REPERE CRONOLOGICE

1895 Naşterea cinematografului.

1895—1908 Se elaborează limbajul cinematografic, de la Méliès la Griffith.
Cinematograful n-are nici eroi, nici vedete.

1908 Se impun eroi ai filmului: Nick Carter.
Vedete ale teatrului sînt introduse în film.
Asasinarea ducelui de Guise.

1912—1914 Primele mari filme: *Cabiria* de Giovanni Pastrone.
Voga vampelor în cinematograful danez.
Voga „femeilor fatale" în cinematograful italian („divele" Lyda Borelli, Francesca Bertini etc.).
Mary Pickford devine star.
Adolphe Zukor întemeiază compania „Famous Players".
Starurile se impun în cinematografie. Vampa se aclimatizează în S.U.A. (Theda Bara).
La Hollywood se construiesc primele studiouri.

1915 Un nou grup de actori: Sessue Hayakawa în *The Cheat* (*Stigmatizata*, C. B. de Mille). Charlot se impune (Seria producţiilor „Essanay").
Naşterea unei naţiuni, prima superproducţie americană (D. W. Griffith).

1916—1918 Înflorirea cinematografului american. „Western"-ul se impune.

1918—1926 Dezvoltarea filmului suedez (Victor Sjöström, *Trăsura fantomă*, 1920). Dezvoltarea cinematografului german (Robert Wiene: *Cabinetul doctorului Caligari*, 1920).
Avangarda franceză: Abel Gance cu *La roue* (*Roata*, 1923).
Crucişătorul Potiomkin (Serghei Eisenstein, 1925) *Mama* (Vsevolod, Pudovkin) 1926), primele capodopere ale filmului sovietic.
Hollywood devine centrul dominant al producţiei mondiale. Apogeul *star system*-ului: Rudolph Valentino, Douglas Fairbanks, Lon Chaney, John Gilbert, Wal-

lace Reid, Mary Pickford, Gloria Swanson, Norma Talmadge, Clara Bow, Pola Negri, Greta Garbo.

1927 Primul film sonor: *Cîntărețul de jazz* (A. Crosland)[1]. Greta Garbo, în *The Flesh and the Devil* (*Carnea diabolică*, Clarence Brown).

1929—1930 Filmul sonor devine o artă. *Aleluia*! (King Vidor). *Sub acoperișurile Parisului* (René Clair).

1930 Marlene Dietrich în *Îngerul albastru*[2].

1930—1931 Noi staruri, mai „realiste" și mai neafectate. Irene Dunne în *Back Street* (*Strada lăturalnică*, J.M. Stahl)[3].
Clark Gable și Claudette Colbert[4] în *S-a întîmplat într-o noapte* (Frank Capra); Gary Cooper în *Extravagantul domn Deeds* (F. Capra) etc. În Franța, Albert Préjean[5], Jean Gabin etc., Annabella, Danielle Darrieux etc.

1938 Michèle Morgan în *Quai des brumes* (*Suflete în ceață*, Marcel Carné). Clark Gable și Vivien Leigh în *Gone With the Wind* (*Pe aripile vîntului*, Victor Fleming).

1940 Chaplin în *Dictatorul*.

1940—1945 Jean Marais și Madeleine Sologne în *L'éternel retour* (*Legenda îndrăgostiților*, J. Delannoy). Humphrey Bogart în *The maltese falcon* (*Șoimul blestemat*, Sohn Huston).

1946 Rita Hayworth în *Gilda* (Charles Vidor)[6]. Ingrid Bergman în *Spellbound* (*Fascinație*, Alfred Hitchcock); *Sciuscia* (De Sica) și *Paisà* (Rossellini)[7], filme fără staruri.

1947 Gérard Philipe și Micheline Presle în *Le diable au corps* (*Diavolul în trup*, Claude Autant-Lara)[8].

---

[1] Prima reprezentație a avut loc la 23 octombrie 1927, ea constituind o dată memorabilă în istoria cinematografiei, care pășea într-o nouă perioadă. Protagonist: Al Solson.

[2] Film realizat de Josef von Sternberg în 1930, după romanul *Profesorul Unrat* de Heinrich Mann, în care Marlène Dietrich a impus lumii întregi un nou tip de vampă.

[3] Film realizat după romanul lui Fannie Hirst, un *best-seller* al anului respectiv.

[4] C. Cauchion (n. 1905). Vedetă a comediilor americane din anii 1930, premiul „Oscar" 1934.

[5] Actor francez (n. 1898), devenit celebru prin rolurile interpretate în filmele lui René Clair

[6] Deși a debutat în cinematografie din 1935, actrița americană (n. 1918) n-a devenit celebră decît în 1946, datorită acestui film.

[7] Jucat de neprofesioniști, filmul a obținut medalia de aur la Festivalul de la Veneția, 1946.

[8] Filmul, realizat în 1946, a adus consacrarea actriței Micheline Presle (M. Chassagne, n. 1922), care debutase în cinema încă din 1938.

1948 Anna Magnani în *Amore* (Rossellini). *Pămîntul se cutremură* (*La terra trema*, Visconti) și *Ladri di biciclette* (*Hoți de biciclete*, De Sica), filme fără vedete.

1949 Cécile Aubry și Michel Auclair în *Manon* (H.-G. Clouzot). Silvana Mangano în *Riso amaro* (*Orez amar*, Giuseppe de Santis).
Orson Welles în *The Third Man* (*Al treilea om*, Carol Reed).

1950 Bătrînele staruri aflate în declin și devenite curiozități istorice. Gloria Swanson în *Sunset Boulevard* (Billy Wilder).

1951 Ava Gardner în *Pandora* (Albert Lewin).
Marlon Brando în *A Streetcar Named Desire* (*Un tramvai numit dorință*, Elia Kazan).

1952 Cinerama. Marilyn Monroe în *Niagara* (Henry Hathaway).

1953 Cinemascopul. Audrey Hepburn și Gregory Peck în *Vacanță la Roma* (W. Wyler). Alan Ladd în *Shane*, George Stevens).[1]

1954 Grace Kelly în *To catch a theif* (*Vînătcare de hoți*, A. Hitchcock).

1955 James Dean în *La est de Eden* (Elia Kazan) și *Rebel without a cause* (*Rebel fără cauză*, Nicholas Ray)[2], Cu *Marty*[3], film fără staruri, un nou avînt în S.U.A. al cinematografului independent.

1956 Cultul lui James Dean.

1958 *Amanții*[4]. (Louis Malle) cu Jeanne Moreau și Alain Cuny.

1959 Doliul Lizei Taylor (căreia îi moare soțul, producătorul Michael Todd). Jean-Paul Belmondo în *A bout du souffle* (*Cu sufletul la gură*, Jean-Luc Godard); Sophia Loren exilată cu soțul său, producătorul Carlo Ponti. Ava Gardner și Gregory Peck în *On the beach* (*Ultimul țărm*, Stanley Kramer). Moartea lui Humphrey Bogart.
Le beau Serge (*Frumosul Serge*, Claude Chabrol), film fără staruri, care îl face cunoscut pe Jean-Claude Brialy.

---

[1] Cel mai bun film al lui Stevens, adaptat după un best-seller, evocînd un stat american, din perioada cowboy-ilor pînă la fabuloasa bogăție pe care le-au adus războiul și petrolul.

[2] Tipul generației „furioșilor" americani; îmbrăcămintea lui (bluzon de piele neagră și blue jeans strîmți) deveni, în numeroase țări, uniforma ideală a tinerilor. Cînd actorul a murit într-un accident de mașină, mulți tineri au fost tot atît de profund impresionați, ca și odinioară mamele lor la moartea lui Rudolph Valentino.

[3] Film realizat de Delbert Mann, după un serial T.V. Interpreți Ernest Borgnine și Betsy Blaire, actori excelenți, dar nu costisitori.

[4] Film cu Jeanne Moreau și Alain Cuny, realizat de Louis Malle; a obținut premiul special al juriului la Festivalul de la Veneția.

1960 Moartea lui Clark Gable. Căsătoria Elizabethei Taylor cu Eddie Fisher. Marilyn Monroe în *The Misfits* (*Inadaptabilii*, John Huston). Brigitte Bardot în *La vérité* (*Adevărul*, Georges Clouzot).
Moartea lui Gérard Philipe. *Aventura* (Michelangelo Antonioni). *La dolce vita* (Fellini)[1].

1961 Moartea lui Gary Cooper. Începutul turnării filmului *Cleopatra*[2]. Boala Elizabethei Taylor. Desperarea și tentativa de sinucidere a Brigittei Bardot. Lansarea actriței Claudia Cardinale[3]. *Anul trecut la Marienbad* (Alain Resnais). *Cronica unei veri* (Edgar Morin și Jean Rouch), prima manifestare a „cinematografului adevăr („cinéma-verité"). *West side story* (Robert Wise).

1962 Sinuciderea Marilynei Monroe. *James Bond 007 împotriva Dr-ului No* (Terence Young). *Lawrence al Arabiei* (David Lean).

1963 *Frumosul mai* (Chris Marker)[4]. *Jl gattopardo* (*Ghepardul*, L. Visconti).

1965 *Pierrot le Fou* (*Pierrot nebunul*, J.-L. Godard). *Zorba grecul* (Cacoyannis) — protogonist Anthony Quinn.

1966 *Persona* (Ingmar Bergman). *La întîmplare, Balthazar* (Robert Bresson).

1967 *Blow up* (Antonioni). — cu Vanessa Redgrave, David Hemmings.

1969 *C'era una volta il west* (*A fost odată în vest*, Sergio Leone) cu Charles Bronson, Henry Fonda și Claudia Cardinale. Yves Montand în „*Z*" (de Costa-Gavras). *Easy Rider* marchează irupția contra-culturii în cinematograful comercial. *Satyricon* (Fellini).

1971 *Sunday, bloody Sunday* (*Duminică blestemată*, John Schlessinger). Cu Glenda Jakson și Peter Finch.

1972 Lansarea lui Twiggy.[5] Jane Fonda obține premiul „Oscar" pentru interpretarea unei *call-girl*[6] în *Klute*.

---

[1] *Aventura*, filmul lui M. Antonioni, făcînd parte dintr-o trilogie (împreună cu *Noaptea* și *Eclipsa*), supune unei radiografii necruțătoare existența omului de azi. *La dolce vita*, film realizat de Fellini, care a obținut premiul Palme d'Or la Festivalul de la Cannes, 1960.

[2] Filmul, realizat de J. L. Mankiewicz, cu Elizabeth Taylor în rolul titular, a fost terminat în 1963.

[3] În calitate de „cea mai frumoasă italiancă din Tunis", ea participă la Festivalul cinematografic de la Veneția, oferindu-i-se primul rol în 1957, dar lansarea ei ca vedetă internațională s-a făcut de abia în 1961, cînd a jucat în *Cartcuche*.

[4] Filmul a obținut premiul „opera prima" la Festivalul de la Veneția, 1963.

[5] Una din cele mai celebre manechine londoneze din deceniul șapte.

[6] Fată de moravuri ușoare (în englezește, în original).

POSTFAȚĂ

Traducînd și publicînd volumul STARURILE *de Edgar Morin, Editura Meridiane îndeplinește, firește, un act de cultură cinematografică, dar nu numai atît. Apariția starului, metamorfozele noțiunii de stea, creșterea, boom-ul, descompunerea, recompunerea* star-system-*ului au reprezentat și reprezintă fenomene care au depășit cu mult perimetrul unei arte, fie ea „cea mai populară". Divismul este nu numai caracteristica filmului, „cel mai grandios spectacol al lumii moderne", ci și un factor esențial pentru înțelegerea mentalității unui secol, a modului său de a visa și a capacității sale de a-și comercializa onirismul.*

Tema — o știm cu toții — a fost bătută în lung și-n lat la cele mai diferite nivele. Cohorte de ziariști și-au hrănit familia din nebuniile Thedei Bara și din amorurile lui Rudolph Valentino. Sute de reviste efemere sau longevive și-au dobîndit o zgomotoasă notorietate trecînd prin mixer slăbiciunile pămîntești ale idolilor. Scriind, dictînd, iar — uneori — numai iscălindu-și memoriile, fostele stele s-au repoleit la vîrsta senectuții și și-au îmbogățit editorii. Starul a umplut paginile ziarelor de seară cu cancanuri și rafturile bibliotecilor cu vieți romanțate. Calitatea interesului era, firește, deosebită, dar intensitatea interesului a fost aceeași și pentru midinetă și pentru subtilii teoreticieni. Mitul Brigittei Bardot a alimentat columnistele —

les fameuses commères — *dar și intelectuali de renume mondial. Paparazzi fotografiau, dar un Aristarco, un Balázs, un Bazin, un Malraux, un Kracauer, un Epstein, puneau totul la microscop. Unii montau, alții demontau. Niciodată vreo artă n-a pus la dispoziția consumatorilor săi o temă capabilă să stîrnească o curiozitate atît de aprinsă în pături atît de deosebite.*

Din perspectiva a șapte decenii de estetică dar și de sub-etică, de frivolități și exegeze fine, de literatură și maculatură staristică, se poate afirma cu toată răspunderea că ne aflăm în fața unui volum care reprezintă cea mai solidă analiză și cea mai strălucită sinteză a unui fenomen major, în afara căruia, repet, nu putem înțelege nu numai mecanismele artei filmului, dar nici psihologia secolului XX: divismul.

Dealtfel aici stă și principalul merit al cărții. Un element considerat „de natură strict cinematografică" (Morin arată, pe bună dreptate, că apariția starului nu e deloc înscrisă în legitățile artei filmului, că el, starul, a fost rezultatul unui hazard provocat de un anumit tip de economie, că numai forța marilor trusturi poate provoca hipertrofia cerută de transformarea unei umbre în idol, a unei producții în supraproducții), starul, este studiat în foarte complicatele sale conexiuni cu structura și suprastructura unei lumi precis determinate istoricește. În marele mecanism el apare, pe rînd, „o instituție specifică marelui capital" fructul „concurenței înverșunate a primelor firme cinematografice din Statele Unite", „o marfă totală" (nu există nici un centimetru al trupului său, nici o fibră a sufletului său, nici o amintire din viața sa care să nu fie aruncată pe piață). El e determinat: este reducerea la scară a idealurilor unei societăți. El determină: este condimentul și afrodisiacul unei societăți.

Esteticul este deci analizat dintr-o perspectivă sociologică, iar elementul sociologic cade permanent sub incidența unei estetici care are conștiința că forța sa este direct proporțională cu capacitatea sa de a-și cunoaște mijloacele specifice. De pildă:

În imaginația celui mai larg public, filmul a fost și rămîne o poveste cu actori. Aproximativ același lucru s-ar putea spune și despre teatru. Celebra frază a lui Malraux definește memorabil diferența specifică: „un actor de teatru este un cap mic într-o sală mare, un actor de film este un cap mare într-o sală mică." Reluînd cîteva din ideile cărții sale mai vechi, Le cinéma ou l'homme imaginaire, *sociologul dă întîietate esteticului și relevă cu binecunoscuta-i pertinență consecințele. Ne aflăm deci înăuntrul unei arte marcate — iar uneori stigmatizate — de faimosul* efect al lui Kuleșov. *Vasăzică, aceeași fotogramă înfățișînd chipul actorului Ivan Mosjukin poate să producă cînd o senzație de apetit culinar, cînd una de bulversare metafizică. Totul depinde de context, depinde dacă imaginea alăturată reprezintă o farfurie cu supă sau o femeie moartă. De aici concluzia, îndelung verificată, că ecranul proiectează lumea obiectelor într-o stare de antropomorfism (paharul cu lapte „otrăvit" din* Suspiciune, *în care Hitchcock a introdus un bec aprins ca să-l nimbeze, ca să atragă privirea, devine personaj, ca și celălalt pahar, sfărîmat între degete de femeia cu aparență glacială din* Strigăte și șoapte *al lui Bergman; ca și ceainicul, ca și leagănul, ca și parcul din* Mesagerul *lui Losey, ca și mănușa blindată, mănușa-ghioagă din* Rollerball, *al lui Norman Jewison, ca și mumia din* Cadavre de lux *al lui Francesco Rosi, ca și decorurile viscontiene, ca și strada lui Scorsese).*

Montajul încarcă deci obiectele cu energie vitală, le face să joace, să pregătească atmosfera, să pună accente, să sub sau supra-dimensioneze, descărcînd în același timp ființele, în speță pe actor, de sarcina de a mai purta pe umeri — așa cum se întîmplă în teatru — tot cazanul de emoții. Pe banda de celuloid, expresia interpretului, puterea lui de a convinge sau — și mai mult! — de a fascina sînt în foarte mare măsură rezultatele unor acte (de artă sau de tehnică) în afara mijloacelor actoricești. Chipul Gretei Garbo, obrazul Christinei, o regină părăsind tronul și gloria, surghiunindu-se de bună voie, o femeie pe o corabie — pletele flu-

tură în bătaia vîntului, privirea ţinteşte golul — chipul acesta, cum foarte bine remarca undeva Simone de Beauvoir, reprezintă neantul. El poate fi umplut cu orice. La fel se întîmplă în Simfonia pastorală *cu frumuseţea Michèlei Morgan, cu ochii săi neverosimil de limpezi, cu acei ochi ai fetei oarbe, care nereflectînd nimic dau senzaţia că transmit totul.*

De aici, a doua concluzie: arta filmului proiectează chipul uman într-o stare de cosmomorfism. Deci, pe măsură ce obiectele se umanizează, omul se reifică. *Pe ecran senzaţia de singurătate a unui ins închis într-o celulă nu mai are nevoie neapărat de sursa direct umană. Lacrima o poate înlocui picătura de apă. O picătură pocnind ritmic, monoton, repetat pînă la demenţă într-o chiuvetă ciobită, poate răsuna mai disperată decît orice suspin omenesc. Arta cinematografică întreprinde deci, cu ştiinţa sau fără ştiinţa spectatorului, un transfer de emoţie. Oricît ar părea de ciudat, în mod obiectiv, în film, greutatea specifică a actorului scade. Pe principiul că cine poate mult poate şi puţin, toţi marii actori de teatru n-au nici o reticenţă să joace în filme (cu două excepţii: cînd nu intervine snobismul — latura prea pronunţat comercială a ecranului le mai dă încă unor răsfăţaţi ai scenei teama că se vulgarizează; cînd nu intervine cochetăria — caracterul necruţător al fotografiei dă naştere la un fel de oroare de a sta faţă în faţă cu sine însuşi la actorul şi mai ales la actriţa care a trecut de prima, de a doua sau de a treia tinereţe...) În consecinţă, pentru un actor de teatru, chiar pentru unul obscur, „nu pare nici o problemă să facă film". În schimb, pentru foarte mulţi actori de cinema, unii dintre ei cu reputaţie mondială şi cu o experienţă de o indiscutabilă soliditate, scena devine un examen timorant, la care nu vor avea curajul să se prezinte niciodată, sau se vor prezenta fără succes...*

Analizînd condiţia starului, cartea analizează cele două ipostaze fundamentale ale existenţei actorului de cinema:

1. actorul în contingent, în lumea obiectelor, la concurență cu obiectele, transformat în obiect (obiect de vis, obiect de venerație, obiect de comerț);

2. actorul în transcendent, devenit idol, mit, forță magică, sursă de religie, religia starurilor, „o religie continuu embrionară și continuu incompletă".

Ajungînd în acest punct, foarte subtila demonstrație a autorului pare pentru prima oară marcată de timp, mai exact de faptul că ne aflăm în fața unui text conceput acum aproape două decenii și doar retușat și doar parțial „adus la zi" în edițiile următoare. Făcînd o delimitare netă între starea de star *(„starul joacă în permanență propriul său personaj")* și starea de actor *(„acolo unde actorul operează o exaltare maximă a personajelor, starul n-are nevoie de nimic altceva decît să-și cultive frumusețea"), Edgar Morin are aerul că nu ține seama de mutațiile care s-au produs în ultimul deceniu în psihologia starului — din ce în ce mai puțin dispus să mizeze pe forța sa magică, din ce în ce mai accesibil, din ce în ce mai puțin încrezător în eficiența frumuseții sale fizice, doar fizice. Cînd starul face, așa cum știm că se întîmplă azi în mod evident, aproape spectacular, efortul să devină antistar, cînd vedeta face efortul să devină actriță, cînd frumusețile inexpresive („inexpresivitatea — scrie Morin — este expresia supremă a frumuseții") sînt înlocuite sistematic cu „urîțenii" (vezi voga Barbrei Streissand sau cea a Lizei Minnelli sau a Glendei Jackson), cînd diva renunță la stilul Dalai-Lama în favoarea stilului hippy, asemenea transformări sînt desigur rezultatul unei schimbări de climat general, rezultatul unei vaste acțiuni de demitizare (și de demistificare), rezultatul creșterii curentului de radicalizare introdus de filmul politic, din ce în ce mai influent pe ambele maluri ale Atlanticului. Într-un asemenea climat, fizionomia* fan*-ilor s-a schimbat și ea, fanatismul nu a dispărut, dar s-a mutat în alte zone (muzica ușoară) și s-a redus simțitor, ca și confuzia dintre „viața mitică reală" și „viața reală mitică". Cu alte cuvinte, între prima ediție*

— cea fundamentală — și cea de a treia ediție a cărții, ușor retușată, atît filmul, cît și publicul său au trăit o etapă de vertiginoasă emancipare care ne obligă să privim reînvierea star-sistemului în funcție de noi date economice, sociale, politice, psihologice și chiar estetice. Aceste date, fără să anihileze marea manipulare întreprinsă de sistemul hollywoodian și de sistemul sistemului hollywoodian, au redus în acești ultimi ani adorația în favoarea demnității și fanatismul în favoarea lucidității.

Din păcate, Edgar Morin vorbește puțin sau nu vorbește deloc despre aceste schimbări, de aceea închizi cartea cu sentimentul că ultimul capitol n-a fost încă scris. Asta, firește, nu micșorează nici interesul și nici plăcerea lecturii, dar ne obligă ca dincolo de lectură să încercăm să prelungim respectuos și recunoscător dialogul cu un mare sociolog, cu un strălucit estet, care ne-a pus în mîini o carte de referință.

ECATERINA OPROIU

ORIENTĂRI BIBLIOGRAFICE

PROBLEME GENERALE ALE CINEMATOGRAFIEI

G. ARISTARCO, *Storia delle teoriche del film*, Milano, Einaudi, 1952.

P. BAECHLIN, *Histoire économique du cinéma*, Paris, La Nouvelle Editions, 1947.

B. BALAZS, *Theory of film*, Londra, Dennis Dobson, 1952.

A. BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Le Cerf (4 vol.), 1958—1962.

G. COHEN-SEAT, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, Paris, P.U.F., 1946.

S. M. EISENSTEIN *Film form*, Londra, Dennis Dobson, 1949; *The film Sense*, ibid,. 1948.

J. EPSTEIN,, *L'esprit du cinéma*, Paris, Jeheber, 1955.

S. KRACAUER, *Theory of film*, New York, Osford University Press, 1965.

M. LAPIERRE, *Anthologie du cinéma*, Paris, La Nouvelle Edition, 1946.

C. METZ, *Cinéma et langage*, Paris, Larousse, 1971.

J. MITRY, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Editions universitaires, 2 vol, 1963—1965.

E. MORIN, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Editions de Minuit, 1956.

E. SOURIAU. *L'univers filmique*, Paris, Flammarion, 1952.

ACTORUL DE CINEMA

„Cahiers du cinéma", *L'acteur*, vol. XI, nr. 66, 1956.

L. CHIARINI, U. BARBARO, *L'attore*, Roma, „Bianco e Nero," 3 vol., 1938, 1940, 1941.

L. DELLUC, *Comédiens ou interprètes*, în „Cinéma et C-ie," Paris, Grasset, 1919.

D. DIDEROT, *Paradoxe sur le comédien*.

C. DULLIN, *L'émction humaine*, în „Art cinématographique", vol. 1, Paris, Alcan, 1926.

M. LEIRIS, *La possession et ses aspects théâtraux chez les ethiopiens de Gondar*, Paris, Plon, 1958.
V. PUDOVKIN, *Le travail de l'acteur de cinéma et le système de Stanislavsky*, în „Recherche soviétique", nr. 3, Cinéma, Paris, 1956.
V. PUDOVKIN, *Film technic, Film acting*, New York, Lear, 1949.

STARURI

F. ALBERONI, *L'élite senza potero, ricerce sociologica sul divismo*, Milano, Vita e Pensier, 1963.
G. ANNENKOV, *En habillant les vedettes*, Paris, R. Maria, 1951.
R. M. ARLAUD, *Cinéma bouffe*, Paris, Melot, 1945.
A. BAZIN, *Le jour se lève*, in „Documents", 47, nr. 1.
M. BESSY, R. LIVIO, *Charlie Chaplin*, Paris, Denoël, 1972
H. BLUMER, *Movies and Conduct*, New York, MacMillan, 1935.
C. CASTELLO, *Il divismo*, Torino, Edizione radio italiana, 1957.
I. EHRENBURG, *Usine de rêves*, Paris, N.R.F., 1938.
C. FORD şi R. JEANNE, *Les vedettes de l'écran*, Paris, P.U.F., 1964.
G. GOW, *Hollywood in the fifties*, Londra, A. Zwemmer, 1968.
A. KYROU, *Marilyn Monroe*, Paris, Denoël, 1972.
N. LEITES şi M. WOLFENSTEIN, *Movies*, Glencoe, 1950.
P. LEPROHON, *Charlie Chaplin*, Paris, Melot, 1946.
R. LIVIO, *Greta Garbo*, Paris, Denoël, 1972.
J. P. MAYER, *Sociology of film*, Londra, Faber, 1948; *British Cinemas and their audiences*, Dennis Dobson, 1948.
A. MALRAUX, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, Paris, N.R.F., 1946.
V. MORIN, „Les olympiens", în *Communications* 2, Paris, Editions du Seuil, 1962.
F. NOURRISSIER, *Brigitte Bardot*, Grasset, 1967.
H. POWDERMAKER, *Hollywood, the Dream Factory*, Boston, Little Brown, 1950.
E. RICE, *Voyage à Purilia*, Paris, N.R.F., 1934.
L. ROSTEN, *Hollywood, the Movie Colony, the Movie Makers*, New York, Harcourt Brace and C-ie, 1941.
M. THORP, *America at the Movies*, Londra, Faber and Faber, 1945.
A. ZUKOR, *Le public n'a jamais tort*, Paris, Corréa, 1954.

REDACTOR: VIORICA MATEI
TEHNOREDACTOR: NIC. NICOLAEV

BUN DE TIPAR: 15.07.1977 APĂRUT 1977
COLI DE TIPAR 8,17; PLANŞE 12
C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MARI 778;
C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MICI 7
TIRAJUL: 16000+10+90

ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ „13 DECEMBRIE 1918"
STR. GRIGORE ALEXANDRESCU NR. 89—97
BUCUREŞTI
REPUBLICA SOCIALISTE ROMÂNIA